



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Problem ciężaru : melancholia w twórczości Magdaleny Tulli

Author: Kamila Dzika-Jurek

Citation style: Dzika-Jurek Kamila. (2014). Problem ciężaru : melancholia w twórczości Magdaleny Tulli. Praca doktorska. Katowice : Uniwersytet Śląski

© Korzystanie z tego materiału jest możliwe zgodnie z właściwymi przepisami o dozwolonym użytku lub o innych wyjątkach przewidzianych w przepisach prawa, a korzystanie w szerszym zakresie wymaga uzyskania zgody uprawnionego.



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Uniwersytet Śląski w Katowicach
Wydział Filologiczny
Instytut Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego

Kamila Dzika-Jurek

Problem ciężaru

Melancholia w twórczości Magdaleny Tulli

Praca doktorska napisana pod kierunkiem
dr hab. prof. UŚ Elżbiety Dutki

Katowice 2014

WYKAZ SKRÓTÓW CYTOWANYCH UTWORÓW MAGDALENY TULLI

Przywołując utwory Magdaleny Tulli, korzystam z następujących wydań i skrótów:

L – *Loteria*. „Zeszyty Literackie” 2013, nr 4, s. 5–15.

S – *Skaza*. Warszawa 2007.

SK – *Sny i kamienie*. Warszawa 1999.

T – *Tryby*. Warszawa 2003.

WCZ – *W czerwieni*. Warszawa 1999.

WS – *Włoskie szpilki*. Warszawa 2011.

SPIS TREŚCI

WSTĘP

Nie-porozumienia	5
------------------------	---

Rozdział I

MELANCHOLIA JAKO PROBLEM CIĘŻARU

Waga Albrechta Dürera. Z notatek wstępnych	20
Melancholia (ukryta) w motywach i kontekstach ciężaru	38

Rozdział II

MATCZYNY „DAR”

U ŹRÓDEŁ MELANCHOLII W PROZIE MAGDALENY TULLI

Ciężar niewidzialnego. Matka i melancholia	51
„Z dzieci przemienieni w dorosłych...”	58
Kasetka – „ważąca, dajmy na to, parę ton”	73

Rozdział III

RESIDUUM ZAGŁADY

NA CO NAPRAWDĘ „CHORUJĄ” BOHATEROWIE Z UTWORÓW MAGDALENY TULLI?

„Zatruci” wojną	91
Wszystkie lodowatoniebieskie spojrzenia mojej matki	101
Czerwień jedwabiu i biel porcelany O (mojej ulubionej) powieści <i>W czerwieni</i>	106

Rozdział IV

POMIĘDZY CIĘŻAREM A LEKKOŚCIĄ

PRZEDMIOTY I TKANINY

„Lekkie” włoskie szpilki i... ..	118
----------------------------------	-----

...,ciężkie czarne buty”.....	125
-------------------------------	-----

„Setka szarych palt” – o ciężarze historii na podstawie powieści <i>Skaza</i>	142
---	-----

Rozdział V

POZA KADREM

PRZESTRZEŃ I FOTOGRAFIA W PROZIE TULLI

Pudełka, walizki, „wnętrza metafor”.....	156
--	-----

„Najprawdziwsza sytuacja bez wyjścia”.....	166
--	-----

Właściwy kadr.....	172
--------------------	-----

Rozdział VI

„SPRAWY NAJWYŻSZEJ WAGI” I „KWESTIA” SĄDU OSTATECZNEGO

Waga spraw. Sprawa (równo)wagi.....	179
-------------------------------------	-----

„Aniołowie o złotych rękach”. Magdalena Tulli i Hans Memling.....	186
---	-----

ZAKOŃCZENIE

Magdaleny Tulli doświadczenia „narratora”.....	193
--	-----

Aneks

Dokumentacja bibliograficzna	199
---	-----

Nota bibliograficzna.....	215
---------------------------	-----

WSTĘP

Nie-porozumienia

Pewna strategia pisarska, którą Magdalena Tulli konsekwentnie posłużyła się w swoich czterech powieściach, wydanych między rokiem 1995 a 2006 – od debiutanckich *Snów i kamieni*, poprzez *W czerwieni*, *Tryby* i czwartą z kolei *Skazę*¹, sprawiła, że krytycy i badacze tej prozy skłonni byli bardziej wskazywać na (konstrukcyjne) podobieństwa niż (fabularne) różnice pomiędzy tymi utworami. Taka z kolei recepcja, skupiona na uwydatnianiu tylko określonych elementów z prozy warszawskiej pisarki, sprawiła, że nazwisko Tulli w literackim i literaturoznawczym świecie dość szybko zaczęto utożsamiać z konkretnym osobnym stylem i poetyką². Przybliżoną nazwę tego stylu, strategii pisarskiej – jak napisałam w pierwszym zdaniu – narzuca skądinąd już sama statystyka występowania pewnych idiomów w recenzjach i artykułach naukowych badających teksty Tulli.

Najczęstsze określenie prozy autorki *Skazy* to: „metaliteratura” z jej wieloma synonimami (metafikcja³, autotematyzm⁴, „proza autorefleksyjna”⁵), parafrazami (literatura patchworkowa⁶, „problem warsztatu autora”⁷, „literatura zrobiona z

¹ M. Tulli: *Sny i kamienie*, Warszawa 1999; Eadem: *W czerwieni*, Warszawa 1999; Eadem: *Tryby*, Warszawa 2003; Eadem: *Skaza*, Warszawa 2007 – to wydania, z których korzystam w niniejszej pracy, natomiast ich pierwodruki mieszczą się we wspomnianym przedziale czasowym od 1995 roku do 2006. W pracy na oznaczenie powyższych utworów używam skrótów: SK (*Sny i kamienie*), WCZ (*W czerwieni*), T (*Tryby*), S (*Skaza*).

² O wyjątkowości prozy M. Tulli zdecydował już „mocny”, głośny debiut – *Sny i kamienie*. Pierwsza książka była na tyle niepowtarzalna, że niemal we wszystkich jej recenzjach powracała fraza mówiąca o osobności tej prozy, określająca Tulli jako „zjawisko same w sobie” (K. Varga: *Kamienne sny*. „Nowy Nurt” 1995, nr 9, s. 7). Zob. też m.in.: L. Bugajski: *Myślenie o Warszawie*. „Wiadomości Kulturalne” 1995, nr 24, s. 20; M. Zaleski: *Kometa Magdaleny Tulli*. „Tygodnik Powszechny” 1995, nr 10, s. 13; A. Wiedemann: *Uwaga: poemat!* „NaGłos” 1995, nr 21, s. 202–204.

³ A. Izdebska: *Proza Magdaleny Tulli – w kręgu wieloznacznej referencji*. W: *Inna literatura? Dwudziestolecie 1989–2009*. T. 2. Red. J. Pasternski. Rzeszów 2010, s. 304.

⁴ Ł. Badula: *Pętla światomyślenia*. „Fa-art” 2006, nr 1/2, s. 39.

⁵ K. Krowiranda: „Słowami da się wprawić w ruch wszystko”. *O podmiocie i innych elementach świata przedstawionego w „Trybach” Magdaleny Tulli*. W: *Podmiot i tekst w literaturze XX wieku. Warsztaty interpretacyjne*. Red. H. Gosk, A. Zieniewicz, przy współpr. K. Krowirandy i Ż. Nalewajk. Warszawa 2006, s. 279.

⁶ J. Orska: *Grubymi nićmi szyte...* „Arkusz” 1999, nr 3, s. 7.

⁷ B. Przymuszała: *Pusta pustka? O zanieczyszczonej polskiej pamięci w „Skazie” Magdaleny Tulli*, „Akcent” 2008, nr 4, s. 61–68.

literatury”⁸, „powieściowa jawność”⁹), parafrazami parafraz (np. „literatura zrobiona nie tyle z literatury, co z teorii literatury – tej najnowszej”¹⁰) oraz indywidualnymi próbami zdefiniowania metafikcjonalności w powieściach Magdaleny Tulli (np. „sfabularyzowana pochwała literatury”¹¹, „przeżrebywanie zgłiszczy wypalanej, albo jak kto woli, wyczerpanej literatury”¹², „ćwiczenie warsztatowe z fabularyzacji”¹³, „ujawnianie poznawczych operacji wobec powstającego tekstu”¹⁴). Jednocześnie ta recepcja badanej przeze mnie twórczości skupiona przede wszystkim na jej metaliterackim charakterze pociągnęła za sobą wiele innych gestów badawczych, które miały na celu te autotematyzmy w prozie autorki *Trybów* jakoś wytłumaczyć. W ten sposób próbowano równocześnie znaleźć wspomnianym powieściom odpowiednie miejsce w najnowszej historii literatury polskiej.

Jednym z takich gestów było włączenie prozy Magdaleny Tulli w niewiele mówiący o specyfice jej utworów – bo zbyt szeroki – krąg literatury postmodernistycznej, czego bodaj najmocniejszy wyraz dał w swojej recenzji Michał Witkowski, nazywając powieść *Tryby* „jakimś postmodernistycznym dziwadłem”¹⁵. Czytając jednak po kilkunastu latach (w przypadku recenzji *Snów i kamieni* to już prawie dwie dekady!) tamte recenzje i opinie na temat tej prozy, jestem przekonana, że zakwalifikowanie jej do grona „postmodernistycznych dziwadeł” wynikało raczej z bezradności badaczy wobec tak oryginalnego i trudnego materiału literackiego, z jakim przyszło im się zmierzyć. Pojawiły się nawet głosy powątpiewające, czy książki

⁸ D. Nowacki: *W rekwizytorii*. „Kresy” 1998, nr 36, s. 160. *Notabene* tego samego wyrażenia użyje w 2003 roku Michał Witkowski, odwołując się w swojej recenzji *Trybów* do powieści *W czerwieni* jako „typowego przykładu literatury stworzonej z literatury”, nie wskazując jednak w żaden sposób na nazwisko Nowackiego (jako autora wyrażenia) i na jego wcześniejszą o kilka lat diagnozę tej prozy, co albo jest dowodem na owo skostniałe już w 2003 roku podejście krytyków do twórczości Tulli jako „literatury z literatury” (o czym napiszę jeszcze w tekście głównym) albo jest to wynikiem braku rzetelności Witkowskiego jako recenzenta, o czym np. mogłaby świadczyć druga recenzja *Trybów* jego autorstwa w innym czasopiśmie (*Narrator wyszedł z domu o wpół do dziesiątej*, „Akcent” 2003, nr 3, s. 160), w którym „przepisuje” owo wyrażenie Nowackiego, ale tym razem z należnym mu cudzysłowem (choć nadal bez podania nazwiska autora zwrotu).

⁹ J. Zimna: *Fikeje egzystencji*. „Czas Kultury” 2009, nr 2, s. 91.

¹⁰ A. Jarzyna: *Na peryferiach – „historyjki”*. „Topos” 2006, nr 2, s. 193.

¹¹ M. Zaleski: *Szamanka*. „Gazeta Wyborcza” 1998, nr 229 z dn. 30.09.1998, s. 14.

¹² M. Pietrzak: *Skaza tekstowa*. „Studium” 2006, nr 3/4, s. 210.

¹³ T. Komendant: *Trzeci wymiar*. „Gazeta Książki” 1998, nr 9, s. 5.

¹⁴ B. Gontarz: *Powieść jako model poznania (przykład „Karoliny” Krzysztofa Vargi i „Trybów” Magdaleny Tulli)*. W: *Worlds in the Making: Constructivism and Postmodern Knowledge*. Ed. E. Lorek-Jezińska, T. Siek-Piskozub, K. Więckowska. Toruń 2006, s. 483.

¹⁵ M. Witkowski, *Narrator wyszedł z domu o wpół do dziesiątej*. „Akcent” 2003, nr 3, s. 162.

Magdaleny Tulli nadają się w ogóle do interpretacji¹⁶ albo takie, które wyrażały nadzieję, że odpowiednie kategorie przyłożone do tej prozy pozwolą odkryć, na czym polega jej odmienność¹⁷.

Brak zasadniczej fabuły w powieściach Tulli, którą zastępuje zbiór wyświechtanych historyjek połączonych ze sobą w sposób niedbały, byle jak „pozszywanych” („Trwały, pozszywane byle jak, byle tylko grube nici utrzymały przyczyny i skutki w stosownym porządku” – WCZ, s. 157), sprawia, że interpretacja interesujących mnie utworów może się wydawać faktycznie: prawie niemożliwa. Z tego powodu, jak sądzę, recenzje i teksty badawcze, które rezygnowały z głębszego „wejścia” w utwory – kwestionując ich związki ze światem pozaliterackim, z gruntu musiały zadowolić się poziomem „postmodernistycznym”, takim, w którym znaczenie tych związków ginie wobec siły „sztucznie zmartwychwstałych systemów znakowych”¹⁸ (gdyby przytoczyć słowa najśłynniejszego postmodernisty – Jeana Baudrillarda). Według tych badaczy, Magdalena Tulli nie opisuje rzeczywistości, lecz ją symuluje, ledwie „wskrzesza”. Nielicznych komentatorów tej prozy uwierała pewna naturalna lekkość, z jaką wchodzi się z nią w interakcje¹⁹, ale nie bardzo wiedzieli, gdzie leży właściwy środek ciężkości, choć też zasadniczo nie podejmowali prób, by go odnaleźć. Z drugiej strony świat przedstawiony faktycznie wydaje się być „lekki” – na tyle, że w interpretacji powieści Tulli trudno oprzeć się współczesnym koncepcjom badania literatury, które w lekturze tekstu stawiają na samozwrotne znaki, powtórzenia, autotematyzmy. Mam jednak wrażenie, czytając te „postmodernizujące” interpretacje utworów warszawskiej pisarki, że to problem dzisiejszego literaturoznawstwa w ogóle. Bowiem w odniesieniu do niemal każdego współczesnego tekstu (czy to prozy czy poezji), gdzie pojawia się problem braku związków literatury z rzeczywistością nieliteracką, albo gdzie wydaje się niemożliwym znalezienie tych połączeń, badacze ustalają „klucz” postmodernistyczny. Przez to również sami ulegają pewnym trybom

¹⁶ Tak dosłownie wyraził się na początku swojego artykułu Arkadiusz Morawiec, podejmujący się w 2002 roku odczytania *Snów i kamieni*. Lęk Morawca, jak sądzę, wynikał również z tego, że była to właściwie pierwsza taka praca na temat prozy Tulli, poza doraźnymi recenzenckimi opiniami. Por. A. Morawiec: „*Sny i kamienie*” Magdaleny Tulli – *plaszczyny odczytań*. W: *Literatura polska 1990–2000*. Pod red. T. Cieślaka i K. Pietrych. T. 2. Kraków 2002. T. 2. s. 309–326.

¹⁷ E. Wiegandt: *Postmodernistyczne alegorie Magdaleny Tulli*. W: Eadem: *Niepokoje literatury. Studia o prozie polskiej XX wieku*. Poznań 2010, s. 232.

¹⁸ J. Baudrillard: *Precesja symulaków*. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Pod red. R. Nycza. Kraków 1998, s. 177.

¹⁹ Zob. m.in. M. Zaleski: *Złowróźbna łatwość stwarzania świata*. „Gazeta Wyborcza” 2006, nr 26 z dn. 31.01.2006, dod. „Kultura”, s. 13.

narracyjnym, z których złożony jest świat badanych przez nich utworów. Tak, jak to się stało w przypadku utworów Tulli, które mimo, że bywają czytane w sposób niezwykle wnikliwy, i że w ich lekturę włącza się wiele interesujących kontekstów, autorzy tych interpretacji koniec końców podsumowują świat przedstawiony powieści warszawskiej prozaiczki jako „pustkę”, „odbijającą się bez końca”²⁰.

Przedstawioną recepcję utworów Magdaleny Tulli akcentującą głównie ich metaliteracki charakter, zupełnie, jak się zdaje, odmieniło opublikowanie powieści (zbioru opowiadań) zatytułowanej *Włoskie szpilki*²¹. Napisanie książki odmiennej od pozostałych, prawie pozbawionej metaforycznego kamuflażu tak charakterystycznego dla wcześniejszych utworów, pisarka tłumaczy „zmęczeniem i rozczarowaniem fikcją”²². Jednak z lektury kilku innych wywiadów z autorką *Skazy* można się dowiedzieć, że powodem zmiany strategii pisarskiej na „łatwiejszą”²³, było coś znacznie ważniejszego – rzecz, na którą przez kilkanaście lat nie mogła się doczekać Tulli, kiedy ukazywały się jej kolejne po debiutanckich *Snach i kamieniach* powieści: *W czerwieni* (1998), *Tryby* (2002), *Skaza* (2006).

Chodzi mianowicie o kwestię, którą pisarka określiła jako „porozumienie z czytelnikami”²⁴, mając na myśli sytuację, w której ludzie (w tym wypadku pisarz i

²⁰ J. Arlt: *Świat w świecie – przestrzeń lustrzana w „Trybach” Magdaleny Tulli*. „Fraza” 2005, nr 1–2 (47–48), s. 97–106.

²¹ Można by tę książkę kwalifikować genologicznie również jako zbiór opowiadań (łącznie jest ich siedem, każde o innym tytule), ale w swojej interpretacji twórczości M. Tulli stale odwołuję się do ciągłości strukturalno-semantycznej całych *Włoskich szpilek* i względnie jednolitego obrazu ich świata przedstawionego, dlatego traktuję ten utwór jak powieść (zakładam, że została przez autorkę pomyślana przede wszystkim jako „powieściowa”) Nie jest to również w istocie, jak piszę w tekście głównym, jej ostatnia powieść. Niedawno, bo w październiku 2014 r. ukazała się jej nowa książka pt. *Szum*. Jednak ze względu na to, że książka to została opublikowana w momencie, w którym niniejsza rozprawa była „w druku”, nie traktuję *Szumu* jako ostatniego dzieła Tulli, lecz właśnie *Włoskie szpilki* i opowiadanie *Loteria* (jak się okazuje: jeden z rozdziałów *Szumu*).

²² *Ludzik mi padł, więc gram następnym*. Rozm. Katarzyna Kubisiowska. „Gazeta Wyborcza” 2011, nr 251, dod. „Duży Format”, nr 41, s. 17–19.

²³ Co znaczy umożliwiającej danie świadectwa realności opowiadanych historii oraz znacznie lepszy kontakt z czytelnikiem (na co poprzednie, autotematyczne powieści Tulli nie pozwalały). Zob. wywiad: *Polaku, nie pomiataj sobą. Będziesz lepszy*. Rozm. Dorota Wodecka. „Gazeta Wyborcza” 2012, nr 246, s. 15–16.

²⁴ Sprawie tej Tulli poświęciła prawie cały wywiad, który zatytułowano: *Pisanie jako porozumienie*. Ukazał się on w internetowym piśmie „Pro Arte” (niestety wywiadu nie można już odczytać ze względu na brak archiwalnych numerów). Poza tym sprawa owego „porozumienia” pojawia się również w innych wypowiedziach pisarki. Oto kilka ważniejszych fragmentów z opublikowanych z pisarką rozmów, w których pojawia się kwestia – jak twierdzi Tulli podstawowa w życiu człowieka – potrzeby porozumienia się i „wspólnoty przeżyć”: „Ze szczelin narracji, ze sprzeczności, z wykołonej logiki jego (narratora – K.D-J) wywodu wyziera nie dopowiedziane dopowiedzenie. Autor próbuje **porozumieć się** z czytelnikiem za plecami narratora” (*Za plecami narratora...*, s. 81); „Tylko **wspólnota** może zdjąć z nas **ciężar samotności**” (*Polaku, nie pomiataj sobą...*, s. 15); „Nie śmiałabym zajmować publiczności sprawami, które są tylko moje. Poruszam tę część moich spraw, o której myślę, że to są **nasze sprawy**”

czytelnicy) tworzą wspólnotę w obrębie podobnych doświadczeń, przeżyć. Owo „porozumienie”, na które pisarka liczyła za każdym razem, kiedy wydawała swoją kolejną powieść, nie dochodziło jednak do skutku (co innego „łatwe” – jak mówi pisarka – autobiograficzne *Włoskie szpilki*, które od razu „nawiązały kontakt wzrokowy z publicznością”²⁵). W wywiadzie z 2009 roku – komentując sprawę „błędnych” interpretacji swoich powieści – Tulli mówi z żalem o tym, że: „te odczytania wskazują tylko na to, że moje osobiste doświadczenia są widocznie nie dość uniwersalne” i, że: „boli poczucie, że tak trudno się porozumieć”.

Z drugiej strony metaliteracki kamuflaż tej prozy, własna, oryginalna koncepcja metafory, z której w wywiadach nieraz „tłumaczyła się” Magdalena Tulli²⁶, niejednoznaczność figur literackich, a nawet reakcja oburzenia na próby odczytywania *Skazy* w kontekście Holocaustu²⁷, skłaniały raczej do czytania tych powieści jak rebusów niż do odkrywania w nich zaszyfrowanych doświadczeń z historii XX wieku. Jednak w czasie, gdy została wydana *Skaza* (2006) krytycy mogli mieć już świadomość, jak emocjonalnie Tulli podchodzi do sprawy „błędnych” interpretacji jej utworów²⁸. Wydaje się również, że pisarka wiele wyjaśniła na temat swojego podejścia do literatury oraz specyfiki światów przedstawionych w jej powieściach już w wywiadzie z Markiem Zaleskim w 1999 roku (udzielonym tuż po wydaniu drugiej powieści – *W czerwieni*)²⁹.

wspólne” (*Wszyscy jesteśmy ofiarami*. Rozm. przepr. Lidia Burska, „Gazeta Wyborcza” 2007, nr 218, s. 16.); „Potrzebuję **przynależności**. Jeśli nie mogę jej mieć, brakuje mi jej boleśnie. Szukałabym **wspólnoty** nawet z tymi, którzy czytają inną gazetę i mają inaczej ułożone emocje” (*Rozlazłość wyszła mi uszami*, rozm. Agnieszka Sowińska, <http://www.dwutygodnik.com>, nr 115/2013, dostęp: 10.09.2013); „Przyjaciele mojej matki nie chcą mnie znać. To dla mnie strata, bo mam wielką **potrzebę kontaktu z ludźmi** w tym wieku” (*Same dwóje. Dzieciństwo jest trudne*. Rozm. przepr. K. Kubisiowska, „Tygodnik Powszechny” 2013, nr 22, s. 30). Wszystkie podkr. – K.D.-J.

²⁵ Polaku, nie pomiataj sobą. Będziesz lepszy..., s. 15.

²⁶ Tulli komentuje w wywiadach swoje nietuzinkowe podejście do metafory, mówiąc o „traktowaniu jej jako wyrażenia dosłownego” albo „źródła informacji”. Zob. G. Łęcka: *Metafora musi pracować*. Rozmowa z Magdaleną Tulli, autorką „*Snów i kamieni*”. „Polityka” 1998, nr 43; *Calvino, Marquez i pewna pani*. Rozmowa z Magdaleną Tulli. W: P. Czapliński, P. Śliwiński: *Kontrapunkt. Rozmowy o książkach*. Poznań 1999, s. 125–128. Więcej na ten temat piszę w rozdziale trzecim rozprawy.

²⁷ Wspominają o tym Przymuszała i Izdebska, cytując wypowiedź Tulli (*Pisanie jako porozumienie...*): „(...) nie chodzi tam akurat o Żydów, to oczywistość. Dlatego niektórym ludziom tak bardzo pasuje, że to byli Żydzi, że nawet wbrew tekstowi gotowi są przy tym się upierać. Dopatrywać się „rekwizytów”, jakiegoś dziwnego szyfru, diabli wiedzą czego. Świat zawsze jest pełen uchodźców (...)”. Cyt. za: A. Izdebska, *Proza Magdaleny Tulli. W kręgu wieloznacznej referencji...*, s. 317–318.

²⁸ Tak zaczyna się właściwie wywiad Michała Larka z Tulli, opublikowany w „Czasie Kultury”. Zob. *Pułapka komunikacyjna*. „Czas Kultury” 2009, nr 2, s. 14.

²⁹ Tulli wyczerpująco odpowiadała wówczas na pytania o np. postać narratora, sprawę terminu „historyjka”, którego używa w swoich powieściach, o czym są *Sny i kamienie*, a o czym *W czerwieni* i etc.

Mimo tego z jakichś powodów na „porozumienie” w „ważnej dla siebie sprawie”³⁰ Tulli musiała poczekać aż do wydania *Włoskich szpilek*, których autobiograficzną fabułę recenzenci od razu zgodnie określili kluczem do całej twórczości.

Ta „sprawa” to trauma wojny i obozu koncentracyjnego, z którego matka pisarki ocalała „cudem” (choć „założeniem regulaminu” był „ruch jednokierunkowy” – WS, s. 58) a także cała wynikała z tego „energia przemocy” (WS, s. 76) i pogardy, jaka długo jeszcze po wojnie niszczyła ludziom życie, nie omijając niestety życia samej Magdaleny Tulli, i to u jego zarania – dzieciństwa pisarki. W ten oto sposób smutna geneza życia autorki, jak się okazuje źródło melancholii w jej twórczości, stała się w pewien sposób genezą mojej rozprawy.

Jednak ten pierwszy (całkowicie pierwotny) impuls, który skłonił mnie do analizy i interpretacji omawianych tu utworów Tulli wykraczającej poza konstatacje o ich „metaliterackości”, pojawił się znacznie wcześniej, na długo przed ukazaniem się *Włoskich szpilek*. Zastanawiała mnie bowiem podczas lektury niezwykła konsekwencja, z jaką pisarka używa pewnych metafor w swoich powieściach, jak również obecność w nich stale tych samych motywów. Ponieważ nawet jeśli – myślałam wówczas – przyjąć, że zasadniczy brak fabuły w powieściach autorki *Snów i kamieni* uzasadnia ich „postmodernistyczną” lekturę, to dlaczego tak utalentowana i mimo wszystko od swego debiutu doceniana³¹ autorka, miałaby pisać książki wciąż o tym samym? (co recenzenci, z nieskrywaną irytacją, nieustannie podkreślali w swoich tekstach). Najważniejszym więc pytaniem, zdawało mi się to: z czego wynika u warszawskiej prozaiczki ten upór w stylu – w „literze” powieści, jej konstrukcjach, w sposobie obrazowania?

Autobiograficzny charakter *Włoskich szpilek* utwierdził moje wcześniejsze przypuszczenia i skłonił do głębszego wniknięcia w tę artystyczną propozycję, która u swych źródeł jest (co postaram się w mojej rozprawie udowodnić) głęboko melancholijna. Pisarstwo Magdaleny Tulli zostało dosłownie wręcz zbudowane na traumie, na wczesnym (w dzieciństwie) doświadczeniu braku i straty. Ujawnione przez pisarkę we *Włoskich szpilkach* i w opowiadaniu *Loteria* bolesne fakty z jej biografii, (przede wszystkim toksyczna relacja z matką), okazały się owym „ciężarem” – figurą, która konsekwentnie od debiutu pojawiała się w utworach Tulli, i którą z pewną intuicją

³⁰ *Polaku nie pomiatają sobą...*, s. 15.

³¹ Zanim ukazały się *Włoskie szpilki* otrzymała m.in. Nagrodę im. Kościelskich (za *Sny i kamienie*). Za *W czerwieni i Tryby* była nominowana do Literackiej Nagrody NIKE.

i zaciekawieniem śledziłam od pierwszej lektury tych tekstów³². Tak zatem – od odczucia owego „ciężaru” tej prozy – zaczęło się moje myślenie o „niepostmodernistycznej”, melancholijnej twórczości Tulli.

Zapoznanie się ze stanem badań (z pracami na temat melancholii), pozwoliło mi sformułować założenie na temat stałej obecności figury ciężaru w melancholii: od momentu pojawienia się słynnej teorii humoralnej Hipokratesa aż do współczesności (na przykład w pracach psychiatrycznych Antoniego Kępińskiego). Zatem choć melancholię opisać można z wielu różnych perspektyw (estetycznej³³, antropologicznej³⁴, egzystencjalnej³⁵, filozoficznej i kulturowej³⁶, psychiatrycznej³⁷ i psychoanalitycznej³⁸ czy metafizycznej religijnej)³⁹ i w wielu różnych terminach i językach – łac. *acedia*, gr. *splen* i ang. *spleen*, *ennui*, duń. *tungsind* itd. – to w każdym przypadku zawierają w sobie element wagi bądź ciężaru. Dlatego punktem wyjścia mojej rozprawy i „zapleczem badawczym” do interpretacji wybranych utworów Tulli uczyniłam syntetyczne spojrzenie na melancholię przedstawianą przez wieki przez artystów i naukowców ze szczególnym wyeksponowaniem (zaakcentowaniem) rangi (znaczenia) figury ciężaru i figur synonimicznych.

Rozprawę rozpoczynam od przywołania najslawniejszego „melanchologicznego” obrazu – *Melencolia* I Albrechta Dürera, zwracając uwagę na niepozornie umieszczony na nim przedmiot – wagę. To właśnie waga wydaje mi się szczególnym emblematem czasu, w którym to dzieło powstało. Z jednej strony jest to

³² Zanim w ogóle ukazały się *Włoskie szpilki*, potwierdzające słuszność moich intuicji badawczych w odniesieniu do Tulli, napisałam na ten temat artykuł pt. „Setka szarych palt”. (*Nie*) świadomość Zagłady w powieści „Skaza” Magdaleny Tulli. Artykuł ukazał się w „Tekstach Drugich” w 2013 roku (nr 5, s. 25–41).

³³ Przede wszystkim taką koncepcję melancholii przedstawia w swoich esejach Marek Bieńczyk. Jego najslawniejsza i najbardziej inspirująca dla melanchologów praca to: *Melancholia. O tych co nigdy nie odnajdą straty*. Warszawa 2012 (wydanie pierwsze – Warszawa 1998).

³⁴ T. Sławek: *Saturniczny pątnik. Robert Burton i jego Anatomia melancholii*. „Literatura na Świecie” 1995, nr 3, s. 58–73; G. Steiner: *Dziesięć (możliwych) przyczyn smutku myśli*. Przeł. O. i W. Kubińscy. Gdańsk 2009.

³⁵ W. Bałus: *Mundus melancholicus. Melancholiczny świat w zwierciadle sztuki*. Kraków 1996.

³⁶ A. Bielik-Robson: *Melancholia i ekstaza: dwie formuły subiektywności*. W: Eadem: *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*. Kraków 2000.

³⁷ A. Kępiński: *Melancholia*. Warszawa 1979.

³⁸ P. Dybel: *Przemijalność piękna i melancholia Freuda*. „Teksty Drugie” 1999, nr 3, s. 17–31 albo J. Kristeva: *Czarne słońce. Depresja i melancholia*. Kraków 2007.

³⁹ Na temat religijnego wymiaru melancholii m.in. dużo można się dowiedzieć ze stosunkowo mało znanego polskiego tłumaczenia *Religijnej melancholii* Roberta Burtona z rewelacyjnym wstępem Anny Zasuń. Zob. R. Burton: *Religijna melancholia*. Przeł. A. Zasuń. Kraków 2010.

emblemata alegoryzujący „renesansowe” uważne patrzenie na rzeczywistość, z drugiej odsyłający do osiągniętego potworną skalę, XVI-wiecznego „inkwizycyjnego” sądu nad człowiekiem. Nie jest z pewnością przypadkiem również to, że w tym zafiksowanym na mierze i wadze (sądach nad rzeczywistością) świecie „rodzi” się najwięcej melancholików. Już w początkowych teoriach na temat melancholii znajdziemy zapisy, w których wyróżniano melancholików, wyodrębniano ich ze społeczeństwa jako tych, którzy patrzą uważniej niż inni. W tej perspektywie dzisiejszy północnoeuropejski (późnomodernistyczny) świat, gdzie władza jednego człowieka nad drugim nigdy nie osiągnęła w humanistycznym świecie takich rozmiarów, czego przykładem jest hekatomba Zagłady – wydaje się być tego renesansowego myślenia szczególnym odbiciem. Proza Magdaleny Tulli jest tego, jak udowadniam w swojej rozprawie, szczególnym przykładem.

Równocześnie przedstawiając w pierwszym rozdziale mojej rozprawy melancholię w różnych kontekstach i zwracając uwagę na motyw ciężaru, staram się pokazać ten ciężar jako jedną z najważniejszych uniwersalnych formuł melancholicznych. Ciężar stanowi bowiem w dyskursie melanchologicznym (zarówno w tekstach teoretycznych, jak i literackich) leksykalny ekwiwalent melancholijnej postawy, i to w wielu sensach naraz – kulturowym, cielesnym, psychologicznym, filozoficznym, socjologicznym. Co więcej ta problematyka – wagi, ciężaru – wydaje się niezwykle ważna w obszarze myśli północnoeuropejskiej, gdzie pojęcie ciężaru szczególnie odnosi się do terminu *melancholia*, stanowiąc nawet – jak w przypadku duńskiego *tungsind* czy też niemieckiego *schwermut* – jego podstawowy rdzeń semantyczny. Poza tym, jak trzeba by dodać, jest to kwestia, której (poza Agatą Bielik-Robson⁴⁰), nie poświęcono w ogóle uwagi w kulturoznawczych bądź *stricte* literaturoznawczych badaniach o melancholii. Wydaje mi się to sporym przeoczeniem w refleksji nad melancholią. Nasuwa się więc niejako sam wniosek, że to, co „ciężkie” („ważkie”, w dawnym znaczeniu – mające jakąś swoją wagę, wartość) kultura i język na tyle mocno związała z tym, co melancholijne, że metaforyka ciężaru stała się dla pojęcia melancholii i teorii melanchologicznego języka wręcz przezroczysta.

W tej części pracy wskazuję również na ważny fakt, że *melancholia* jest dosłownie ciężarem literatury. „Niemy” melancholik, obarczony zbyt dużym „ciężarem”, w pewien sposób wybiera automatycznie język alegoryczny, bliski temu, co w

⁴⁰ A. Bielik-Robson: *dwie formuły subiektywności*. W: Eadem: *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*. Kraków 2000, s. 61–86.

literaturze stoi po stronie przedmiotu, śladu. W tej perspektywie literatura i melancholia wydają się mieć wspólne źródło: obie są rodzajem „obcego ciała”, domagającego się nieustannie od swego „nosiciela” uzewnętrznienia, zapisu.

Melancholia byłaby zatem również taką kategorią w lekturze dzieła, która zmusza niejako do poszukiwania w tekście tego, co najbardziej ludzkie, ponawiania pytań o sposób w jaki, to, co doświadczalne zmysłowo, cieleśnie łączy się ze słowem, literaturą. W tym sensie jako melancholijne ukazuje się przede wszystkim w tekście to, co bliskie prywatnemu, autobiograficznemu, a czym jednocześnie dziś tak żywo interesuje się współczesna teoria lektury.

Takie spojrzenie na literaturę pozwala w świecie znaków symbolicznych dostrzegać reprezentacje podstawowych związków egzystencjalnych (biologicznych), jak relacja matki i dziecka. Prekursorskie w tym względzie są prace Melanie Klein, jej uczennicy Hanny Segal oraz książki najsłynniejszej dziś semiotyczki – Julii Kristevej. Wymienione badaczki patrzą na dzieło (sztuki, literackie) z punktu widzenia miejsca, gdzie semantyczne (sztuczny konstrukt języka) próbuje nawiązać relacje z tym, co semiotyczne (żywą, „matczyną” materią). „Życzeniem” melancholika, który pisze jest więc pozostanie fantazmatycznie i literalnie w obszarze materii – w tym, co „matczyne”, co ujawnia się na styku wyobraźni i ukształtowanego przez nią słowa. Za główną figurę melancholika w literaturze można by zatem uznać postać człowieka-dziecka „obarczonego” ciężarem matki, który „przygniata”, „spowalnia”, „przykuwa do łóżka i ziemi” (Julia Kristeva w *Czarnym słońcu* nieustannie operuje taką leksyką ciężaru)⁴¹.

Temu problemowi poświęcam cały drugi rozdział mojej rozprawy, odnosząc go już bezpośrednio do prozy Magdaleny Tulli, jej osobnego stylu, metaforyki, powracających motywów – kwestii najważniejszej. W tych zerwanych, jak u melancholika związkach ze światem, tęsknocie za nimi i rzeczywistością w jej zmysłowym doświadczeniu, która niestety, jak się okazuje, „przy pozorach solidności zrobiona jest z łatwopalnej tektury” (WS, s. 73) dostrzegam grunt, na którym buduje przestrzeń swoich powieści Magdalena Tulli. Świat w wyobraźni tej pisarki ukazuje się po „matczynemu”. Stąd dosłownie materia (tkaniny, przedmioty – ich waga, barwa, jakość) i przestrzeń stanowią główne kategorie tej prozy. Zmysłowe relacje człowieka

⁴¹ Kristeva już na początku książki pyta: „Z jakiej niepokojącej galaktyki biorą się jego niedostrzegalne, a **uciążliwe** promienie?”. Zob. Eadem: *Czarne słońce. Depresja i melancholia*. Przeł. M.P. Markowski, R. Rzyński, wstęp M.P. Markowski. Kraków 2007, s. 7.

ze światem, z jego przestrzenią, z przedmiotami, metaforyzują w pisarstwie Tulli stojący u jej podstaw toksyczny związek pisarki z matką, jednocześnie wskazując na przyczynę takiego charakteru tych relacji – doświadczenia wojny i obozów koncentracyjnych, przez które przeszła matka autorki *W czerwieni*. To dosłownie „ciężar” cierpienia, jaki nosi od czasu wojny rodzicielka, a którego część stara się „przerzucić” na dziecko. Stąd jako jeden ważniejszych przedmiotów tej prozy, przewijających się od debiutu po *Włoskie szpilki* – „kasetkę, dajmy na to, ważącą parę ton” czynię kluczowym bohaterem tego rozdziału.

Pierwsze koncepcje melancholii dotyczyły dosłownie jej umiejscowienia w ciele, poszukiwano substancjalnej przyczyny tej tajemniczej choroby, a przez to w pewien sposób miejsca, gdzie w melancholii to, co cielesne łączy się z tym, co duchowe, psychiczne. „Znaleziono” czarną żółć, która, jak pisał Hipokrates, jest specyficznym rodzajem „zatrucia” krwi, jej *residuum*. Od tego właśnie zaczynam trzeci rozdział niniejszej rozprawy, w którym pragnę przedstawić, w jaki sposób twórczość autorki *Trybów* jest odbiciem problematyki melancholii w jej substancjalnym wymiarze. Bowiem w swoich powieściach warszawska pisarka nie tylko nie rezygnuje z przedstawień melancholii jako dosłownie choroby mającej swoje somatyczne podłoże, ale podkreśla wręcz taki jej charakter, wskazując na cielesne „reprezentacje” – „zatrutą” substancję krwi i fizyczną postawę człowieka.

Ta problematyka zawężła się w prozie Magdaleny Tulli w przedstawieniach melancholii jako choroby posttraumatycznej, której główną przyczyną jest „dotknięcie” historii, zmysłowe doświadczenie traumy wojny, które tak boleśnie naznaczyło życie matki pisarki. Dlatego autorka *W czerwieni* metaforyzuje melancholię w swoich utworach również jako swego rodzaju „infekcję” pamięci, którą zarażają się kolejne pokolenia Zagłady (drugie, trzecie, czwarte itd.), a co stało się prywatnym udziałem warszawskiej pisarki. To sprawia, na co zwraca uwagę w sposób szczególny właśnie twórczość Tulli, że przychodzimy na świat w rzeczywistości już czymś „obciążonej”. Przestrzeń Środkowej Europy, gdzie Zagłada miała swoje epicentrum jest tego szczególnym przykładem. To przestrzeń postkrematoryjna, w której „ciężar” substancji Zagłady bywa odczuwalny dosłownie, zmysłowo. W materii, z której zbudowany jest współczesny świat do dzisiaj obecne są pierwiastki Zagłady, jej substancjalny ślad – popiół z ludzkich ciał, „ciężka i tłusta” glina, w której zasypywano ofiary wojny. Dlatego namacalność, zmysłowość świata po Zagładzie jest taka ważna w prozie autorki *Loterii*. Równocześnie najważniejszą reprezentacją tego krajobrazu

zniszczonego przez wojnę jest dosłownie matka z *Włoskich szpilek*, jej postać, którą córka określa jako „imperium”. To ona „dźwiga” w tym świecie najwięcej, jednocześnie próbując część tego „ciężaru” przerzucić na dziecko. Jej specyficzna, oziębła postawa wobec świata i bliskich jej osób, szczególne zaś zimne, „lodowatoniebieskie” spojrzenie i „usztynwione” pozy, jakie przybiera, mają personifikować oziębłość i pustkę świata powojennego (poobozowego), w którym więzi międzyludzkie niszczy i niszczyć będzie jeszcze długo po wojnie błędząca w tej rzeczywistości „energia cierpienia, żalu i nienawiści”. Jednocześnie tę „energię” przejmują dzieci, kolejne generacje „zatrute” metaforycznie i dosłownie (przez geny, krew) Zagładą.

Konsekwencją tego jest w tej części rozprawy interpretacja powieści *W czerwieni*, której szczególnie eksponowanym aspektem świata przedstawionego wydaje się to, co materialne (tkanina, przedmiot) oraz zmysłowe relacje bohaterów z rzeczywistością. W tak zorientowanej lekturze powieści odkrywam na tym konkretnym materiale literackim jedną z najważniejszych kwestii tego pisarstwa: że specyficzna konstrukcja świata przedstawionego, jego krajobraz („geopoetyka”, klimat) „wiecznych śniegów”, charakter postaci (o „zimnym jak sople ścieżańskim rozsądku” – WCZ, s. 10) stanowią ekwiwalent postaci matki (jej emocjonalnego chłodu, zamkniętej postawy) pisarki i „porządku”, w jakim żyje w powojennej rzeczywistości. W tym sensie tytułowa czerwień – reprezentuje ową „zepsutą” w melancholii macierzyńską krew, która zamiast dawać życie dziecku, symbolicznie je odbiera, czego bezpośredni wyraz daje pisarka w autobiograficznej powieści.

Ta „przedmiotowa” metaforyka człowieka po traumatycznych doświadczeniach nie kończy się rzecz jasna w twórczości Magdaleny Tulli na powieści *W czerwieni*, lecz przeciwnie, zyskuje jeszcze swojej głębsze wymiary i nowe aspekty w kolejnych utworach warszawskiej prozaiczki: w *Skazie* i we *Włoskich szpilkach*. Dlatego w kolejnej, czwartej części dysertacji kontynuuję problematykę z poprzedniego rozdziału, podkreślając równocześnie jej inny, nowy wariant, który uwypukla w swoich powieściach Tulli: kontrast pomiędzy tym, co lekkie i ciężkie w życiu bohaterów tej prozy. *Włoskie szpilki*, które w całości poświęcone są relacjom rodzinnym, zwłaszcza zaś temu najważniejszemu związkowi – matki i córki, zaskakują tym, że brakuje w nich opisu matczynego ciała. Nie znajdziemy tutaj ani jednego fragmentu, ciepłej tętniącej życiem cielesności, z którą dziewczynka mogłaby utożsamić matczyną miłość. Postać matki, w utworze cała opisywana jest natomiast zawsze z perspektywy garderoby, którą

nosi oraz jej butów – tytułowych szpilek. Ma to swoje konsekwencje w tym, jak dla świata i dla córki – zawsze w chłodnej, milczącej postawie – istnieje właśnie matka. Dlatego jako postać literacka rodzicielka w prozie Magdaleny Tulli zawsze pozostaje symbolicznie „ubrana”, zasłonięta, szczelnie zamknięta na wpływy z zewnątrz. „Odrętwiała”, obojętna na ból, zimno, „upał”.

Jak się również okazuje w lekturze wybranych utworów buty i tkaniny (moda) są przedmiotami mającymi szczególne symboliczne znaczenie w tej prozie. Odzwierciedlają dosłownie sposób, w jaki Ci, którzy tak, jak matka z *Włoskich szpilek* „stałe wąpią w grunt pod nogami” (WS, s. 76) noszą buty lekkie i tak samo lekko starają się stąpać po ziemi, żeby nie nadwerężyć owego gruntu, który alegoryzuje tutaj dosłownie delikatną konstrukcję pamięci byłych więźniów obozów Zagłady. Natomiast ten, przeciwnie, rodzaj butów: „twardych”, „stanowczych”, „brutalnych” jawi się w tych utworach jako zwiastun nadchodzącej zmiany władzy w rzeczywistości, katastrofy dziejowej. Zwracam w tej części pracy równocześnie uwagę na bardzo ciekawy wątek (obecny nie tylko w twórczości Magdaleny Tulli) „mody” jako pewnego „systemu sensu”, który nigdy nie był tak blisko spraw ludzkich i tak blisko samej rzeczywistości, jak wtedy, kiedy „czarny mundur” w zestawie z „długimi, czarnymi butami” określał nie gust, ale samego człowieka, jego egzystencjalną postawę i zamiary wobec świata. Stąd również matka nosi lekkie, włoskie szpilki, które mają wyobrażać całkiem inny świat – „lekkich” mediolańskich pejzaży z kraju jej męża i tak samo „lekką” rzeczywistość, w której wojna oznaczała zaledwie, że „Kawę sprzedawano na kartki, śmietanki do niej przeważnie brakowało” (WS, s. 45).

Piąty rozdział mojej rozprawy zdecydowałam się poświęcić wybranym (z grona najważniejszych, najistotniejszych), aspektom twórczości warszawskiej pisarki: przestrzeni i fotografii. To równocześnie, jak trzeba podkreślić, jedno z najczęstszych motywów tej prozy obrazujących sytuację podmiotu. A jest to, jak myślę, podmiot „wspólny” – w każdej powieści tak samo wyobcowany z rzeczywistości, samotny, poszukujący choćby namiastki udziału w jakiejś wspólnotcie. Ta problematyka uwidacznia się właśnie w metaforyce przestrzennej. W konsekwentnym projektowaniu przez Magdalenę Tulli dla swoich postaci światów ciasnych i dusznych. Oznacza to, że „rozmiar” życia bohaterów tej prozy, „ciężar doświadczeń” jest dosłownie tożsamy z rozmiarem i rodzajem przestrzeni, w jakiej żyje dana postać. Im ktoś bardziej samotny, tym żyje w niżej ułożonej i ciaśniejszej przestrzeni. Tę przestrzenną spełnia również fotografia (zdjęcie), w której pojęcie kadru zastępuje pojęcie widzialnej, uświadomionej

rzeczywistości. To z kolei, co istnieje poza świadomym obiegiem świata (w sensie również, jaki nadała temu psychoanaliza) wpada w obszar niemożliwy do pochwycenia. W tym sensie ból, trauma, jakiej doznają postacie z tej prozy wpada w obszar „poza kadrem”. Z drugiej strony właśnie to, czego nie ma albo, co nie zostało dotąd wypowiedziane jest w prozie tej autorki swego rodzaju „melancholijnym” natręctwem, jej twórczo zorientowaną obsesją.

Ostatnia część dysertacji stanowi podsumowanie moich refleksji, badań twórczości Magdaleny Tulli zanurzonych w dyskursie melanchologicznym, a skupionych na motywie (problemie) ciężaru. W tym rozdziale moim celem było pokazanie autorki *Trybów* jako osoby fenomenologicznie zainteresowanej światem, tym, co kryje się we wnętrzu rzeczy. W taki sposób wydaje się być „sprofilowana” jej biografia i temu podporządkowuje w istocie Magdalena Tulli również swoje pisarstwo. Każdą niemal rzecz (ideę, pojęcie) autorka *Skazy* przedstawia w swoich powieściach jako złożoną z wielu różnych elementów, jakby pisarka chciała dociec w istocie z czego składa się świata i na czym polegają związki różnych rzeczy w tym świecie. U progu tego problemu stoi jednocześnie przekonanie, że równowaga w rzeczywistości jest osiągnięta zawsze kosztem czegoś, kogoś. Na tym tle warszawska pisarka pokazuje życie ludzi w przestrzeni „po” Zagładzie – problem wybaczenia, bycia ofiarą i katem, obciążonego sumienia i egzystencji człowieka, który ciągle wierzy, że „przeżył”, który nadała jego życiu wojna (WS, s. 76) zostanie w końcu kiedyś „zrównoważony”, a on sam powróci do jakiegoś pierwotnego stanu równowagi, sprzed doświadczonej traumy.

W tym sensie publikację *Włoskich szpilek* należy uznać za swego rodzaju moment graniczny w badanej przeze mnie twórczości i w jej odczytaniach. Dlatego właśnie na tym utworze zamykam korpus badanych przeze mnie utworów Magdaleny Tulli. Próbuję dokonać reinterpretacji powieści wydanych przed tą książką: *Sny i kamienie*, *W czerwieni*, *Tryby*, *Skaza*, a może również sformułować pewne sugestie na temat kierunku, w jakim może ona się dalej rozwijać (np. na podstawie opowiadania *Loteria*). Poza obszarem moich badań znajduje się najnowsza powieść *Szum*, która ukazała się już po ukończeniu przeze mnie zasadniczej pracy nad tą dysertacją, a także utwór dla najmłodszych czytelników, kryminał opublikowany pod pseudonimem i raczej publicystyczna praca, napisana wspólnie z Sergiuszem Kowalskim⁴². Koncentruję się zatem w tej rozprawie na utworach literackich, badam prozę Magdaleny

⁴² M. Tulli: *Awantura w lesie*. Łódź 2013; M. Nocny (właściwie M. Tulli): *Kontroler snów*. Warszawa 2007; M. Tulli, S. Kowalski: *Zamiast procesu: raport o mowie nienawiści*. Warszawa 2003.

Tulli. Ponieważ jedną z głównych przesłanek do reinterpretacji tej twórczości po publikacji *Włoskich szpilek* jest autobiograficzny charakter tego utworu, wskazujący na takie (właśnie autobiograficzne) podłoże również wcześniejszych powieści, dlatego ważnym kontekstem są dla mnie wywiady i wypowiedzi samej pisarki. Często odwołuję się w swojej pracy do słów Magdaleny Tulli, ale staram się je traktować również z pewnym dystansem.

Pragnę jeszcze raz podkreślić, że to problem melancholii (jako ciężaru) stawiam jako najważniejszy w swoich badaniach, to ona jest, jak sądzę, podłożem tej twórczości. Interpretując wybrane utwory, szukam w nich zatem wspólnych motywów, metafor i figur, by ujawnić arcyciekawy, w istocie melancholijny, rytm badanej twórczości. W tej perspektywie proza ta jawi się jako przykład dojrzałej „syntagmatycznej” struktury literackiej, zaplanowanej przez samą autorkę w najdrobniejszych szczegółach, choć jednocześnie, w której kompulsywnie (jak sądzę nieświadomie) powracają pewne aspekty z życia melancholika. Co jest, jak myślę, największą wartością tej twórczości i co wskazywałoby na niezwykle znaczenie jej interpretacji, odsłaniającej dla wnikliwych czytelników nowe możliwości literaturoznawczej lektury – wnikania w „obszary”, w które wchodzić nie czuje się kompetentna żadna inna dziedzina niż filologia, badająca dziś (czego autorka *W czerwieni* wydaje się mieć szczególną świadomość) tekst przede wszystkim jako „przygodę ciała i znaków”⁴³.

⁴³ M.P. Markowski: *Przygoda ciała i znaków. Wprowadzenie do pism Julii Kristevy*. W: J. Kristeva: *Czarne słońce...*, s. 16.

Rozdział I

MELANCHOLIA JAKO PROBLEM CIĘŻARU

Waga Albrechta Dürera

Z notatek wstępnych

Już to, że na słynnym XVI-wiecznym miedziorycie Albrechta Dürera – *Melencolia I*, pośród wielu przedmiotów symbolizujących tytułową melancholię, znalazła się również waga, mogłoby świadczyć o związku tego przedmiotu i jego atrybutów z pojęciem melancholii. Związku, jak sądzę, jednak znaczącego na tyle, by ów alians zaszczerpił się w wyobraźni i myśli samego Dürera – artysty, którego wkład w rozwój teorii melanchologicznych porównywany jest obecnie w literaturze przedmiotu z działalnością *stricte* teoretyczną i tekstami, takich wielkich melanchologów, jak Hipokrates, Arystoteles, Marsilio Ficino czy Robert Burton. Nawet pomimo faktu, że w przeciwieństwie do wymienionych powyżej myślicieli, o samej melancholii Dürer nie napisał w swoim życiu prawie nic¹.

Cała Dürerowska „refleksja” na temat melancholii opiera się w istocie na tym jednym czarno-białym sztychu. Jednocześnie trzeba dodać, że to obraz w myśli i wyobraźni Europejczyków tak mocno zakorzeniony i tak ważny, że same interpretacje tego dzieła uznane mogą być za nowe interesujące teorie na temat melancholii albo za ważną inspiracją do dalszych badań nad tym tematem². Recepcja *Melencolii I* zdaje się być do dzisiaj na tyle istotna, że można bez przesady uznać, że główne źródło współczesnego zaciekawienia melancholią („melanchologicznej mody” – jak to określiła we wstępie do swojej książki Alina Świeściak³), bije wciąż właśnie stamtąd – z XVI-wiecznego, czarno-białego miedziorytu Dürera! Taki wniosek może wydawać się nader ciekawy, zwłaszcza kiedy policzymy, ile wieków minęło już od powstania tego miedziorytu. Co więcej czasy współczesne – wiek XX i XXI – w żaden sposób nie kończą ani nawet nie zmierzają do podsumowania znaczenia koncepcji melancholii z

¹ Nie licząc kilku zapisków (na które wskazują badacze twórczości Dürera) w teoretycznych rozprawach o malarstwie tego artysty, w których Dürer w punktach spisał „pod jaką gwiazdą” powinien być urodzony, jak powinien być wychowywany, i jaki temperament jest najodpowiedniejszy dla młodego malarza, żeby osiągnął w przyszłości sukces. Słowo „melancholia” pojawia się w tych zapiskach jako m.in. konsekwencja nieodpowiedniego trybu życia i przepracowania, którą należy „odpędzać” przez „naukę dającej rozrywkę gry na lutni, aby rozweselić jego krew”. Nie są to więc refleksje oryginalne, lecz jedynie powtarzające popularne wówczas w XV i XVI wieku przekonanie o możliwości przyporządkowania osobowości każdego człowieka do jednego z czterech temperamentów (sangwinicznego, cholerycznego, melancholicznego i flegmatycznego). Zob. A. Dürer: *Projekty i szkice do ogólnego traktatu o malarstwie, 1508–1513*. W: *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500–1600*. Oprac. J. Białostocki. Warszawa 1985, s. 57–58.

² Zob. przypis 19.

³ A. Świeściak: *Melancholia w poezji polskiej po 1989 roku*. Kraków 2010, s. 5.

obrazu niemieckiego malarza w szeroko pojętej przestrzeni kultury, lecz przeciwnie, przynoszą coraz to ciekawsze – zarówno artystyczne, jak i naukowe⁴ – interpretacje tego obrazu i odniesienia do niego. W tym sensie „epoka podürerowska”, o której piszą autorzy *Saturna i melancholia*⁵, wciąż trwa, a jej schyłek wydaje się być jeszcze odległym, zwłaszcza jeśli wziąć pod uwagę tak duże dzisiaj zainteresowanie tematem melancholii.

Co ważne – szczególnie w kontekście niniejszej rozprawy – ta fascynacja (po)dürerowską melancholią zajmuje również osobne miejsce w refleksji literaturoznawczej (w dyskursie, w którym „działa” i opisuje efekty swoich badań coraz większa rzesza melanchologów). Najlepiej bodaj wyraził to zainteresowanie badaczy literatury *Melencolią I* Marek Bieńczyk w tomie esejów – *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*⁶. Warszawski literaturoznawca i jeden z prekursorów melanchologicznych badań nad literaturą polską⁷, przypominając we wstępie do swojej książki o niezwykle zaciekawieniu młodego Emila Ciorana miedziorytem

⁴ Za szczególnie reprezentacyjne dla XX-wiecznej „recepji” Dürerowskiego sztychu można, jak sądzę, uznać dwa przypadki: jeden z obszaru sztuki, drugi – nauki. Myślę tutaj o powieści Tomasza Manna – *Doktor Faustus*, w której główny bohater, Adrian Leverkühn, za swego duchowego patrona zdaje się m.in. uznawać autora *Melencolii I*, co widać w symbolicznej scenie, kiedy przyjaciel genialnego muzyka opisuje z nieukrywaną fascynacją zawieszony nad pianinem magiczny kwadrat z miedziorytu norymberszycy (Zob. T. Mann: *Doktor Faustus*. Przeł. M. Kurecka i W. Wirpsza. Warszawa 1960, s. 124). Za inny – bo *stricte* naukowy – przykład nadal żywej dziś fascynacji Dürerem można uznać sławną już w kręgu melanchologów – swoistą *summę perfectionis* tego tematu – książkę pt. *Saturn i melancholia*, autorstwa trzech naukowców: Raymonda Klibansky’ego (historyk filozofii), Erwina Panofsky’ego i Fritza Saxla (obaj historycy sztuki), o wydanie której autorzy podjęli starania jeszcze przed wybuchem drugiej wojny światowej (choć ostatecznie ukazała się dopiero w 1964 roku). Książka ta miała być w swej pierwotnej wersji właśnie monografią na temat obrazu Dürera, natomiast bogaty materiał, jaki zgromadzili autorzy pracy pozwolił im na znaczne rozszerzenie wstępnej koncepcji pracy i stworzenie czegoś w rodzaju współczesnego kompendium na temat melancholii – od czasów starożytności aż po wiek XIX. Warto również przy okazji zwrócić uwagę, że książka tak dalece pozostaje „pod wpływem” twórczości i postaci Dürera, że konstrukcja i interdyscyplinarny charakter *Saturna i melancholia* zostały zaplanowane tak, by tom przypominał niemal renesansowe dzieło nauki. W mojej rozprawie będę się do tej pozycji jeszcze odwoływać, bo to jedno z najcenniejszych współczesnych źródeł wiedzy na temat melancholii. Pełny adres bibliograficzny książki to: R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl: *Saturn i melancholia. Studia z historii, filozofii, przyrody, medycyny, religii oraz sztuki*. Przeł. A. Kryczyńska. Kraków 2009.

⁵ Zob. R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl: *Spadkobiercy Dürera*. W: Idem: *Saturn i melancholia*,... s. 397–398.

⁶ M. Bieńczyk: *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*. Warszawa 2012.

⁷ Refleksja na temat melancholii okazała się w sposób szczególny bliska i pomocna badaniom na temat współczesnej poezji polskiej. Jedną z pierwszych książek podejmujących refleksję na temat dzieła poetyckiego z perspektywy dyskursu melanchologicznego jest rozprawa J. Kisielowej: *Retoryka i melancholia. O poezji Jana Lechonia*. Katowice 2001. Zob. także M. Dąbrowski: *Melancholijne dialogi Różewicza*. W: *Dramatyczność i dialogowość w kulturze*. Red. A. Krajewska, D. Ulicka, P. Dobrowolski. Poznań 2010, s. 316–327; A. Rydz: *Miłosz i Świetlicki. Nostalgia versus melancholia. O pamięci autobiograficznej*. W: *Nowe dwudziestolecie (1989–2009). Rozpoznania. Hierarchie. Perspektywy*. Red. H. Gosk. Warszawa 2010, s. 433–457; K. Felberg: „*Melancholia i ekstaza*”. *Projekt totalny w twórczości Andrzeja Sosnowskiego*. Warszawa 2009.

norymberczyka, uzasadnia tę fascynację rumuńskiego melanchologa w zasadzie w jednym lapidarnym zdaniu, pisząc, że ów miedzioryt Dürera to przecież „dzieło w długiej historii melancholii najważniejsze”⁸. W tej prostej nie tyle tezie, co konstatacji, Marek Bieńczyk zawiera nie tylko kwestię – o której pisałam powyżej – *Melencolii I* jako najmocniejszego (północno)europejskiego fantazmatu melancholii. W oczywistości, jaka uwydatnia się w słowach badacza, kiedy mówi o traktowaniu Dürerowskiego sztychu jako tego „najważniejszego”, objawia się natomiast jeszcze inna problematyka (co wymaga szczególnego podkreślenia na poczet refleksji w następnych rozdziałach tej pracy).

Myślę tutaj o miejscu, zarówno w znaczeniu symbolicznym, jak i zwyczajnie geograficznym, z jakiego pisze te słowa Marek Bieńczyk. Z jednej strony jako określonej części europejskiego kontynentu – przestrzeni, w jakiej fizycznie żyjemy, i w jakiej – z drugiej strony rzecz biorąc – możemy się faktycznie czuć jako „spadkobiercy”⁹ renesansowej myśli norymberczyka¹⁰. W tym miejscu, w jakim pozostajemy w Europie, obraz Dürera ze swoim bladym (mrocznym?) księżycowym światłem i z surowością konturów, z jakimi wyryty jest na sztychu krajobraz, pozostaje niemal idealnym wyobrażeniem doświadczenia północnoeuropejskiej przestrzeni jako szczególnego „przybytku melancholii”¹¹. Z tego przede wszystkim brałaby się ta wielowiekowa popularność Dürerowskich rycin oraz to, że słynna już figura melancholijnej postawy bohatera z obrazu norymberczyka – zadumanego nad czymś anioła (kobiety) wokół wielości umieszczonych na nim przedmiotów – wciąż nie traci na aktualności. Obraz Dürera stał się w ten sposób uniwersalną scenerią zaadoptowaną przez kulturę (w różnych okresach mniej lub bardziej „melancholizującą”) i

⁸ Ibidem, s. 5.

⁹ Odwołuję się do wspomnianego już tytułu całego rozdziału z książki *Saturn i melancholia...* (s. 397), w którym co prawda autorzy tomu nazywają „spadkobiercami” bardziej tych, którzy jako artyści „pozostają pod wpływem dzieła Dürera”, ale myślę, że w kontekście tej pracy to określenie pasuje również do wszystkich – w tym także badaczy melancholii oraz samego sztychu – dla których miedzioryt pozostaje inspiracją w pracy i wyobrażeniem północnoeuropejskiej melancholijności.

¹⁰ M. Bieńczyk nie bez powodu również we wstępie do swojej książki przypomina o podstawowym rozróżnieniu, które czyni E. Cioran w swoich zapiskach o melancholii. Otóż rumuński badacz dzieli melancholię na tę północną, którą reprezentuje właśnie rycina Dürera, oraz na melancholię włoską, południową. Cioran pisze, że ta pierwsza jest bliżej rozpaczy. M. Bieńczyk: *Melancholia...*, s. 10.

¹¹ „Północnoeuropejski” nastrój sztychu najlepiej wyraził Erwin Panofsky nazywając to „zimne pustkowia nadmorskie, zasnuwane bladą poświatą księżyca (o czym zdaje się mówić cień klepsydry na murze), rozświetlone w oddali złowróżbnym błyskiem komety w księżycowej tęczy” – „przybytkiem Melancholii”. Por. E. Panofsky: *Trzy ryciny Albrechta Dürera. Rycerz, Śmierć i Diabeł, Św. Hieronim w pracowni, Melancholia I*. Przeł. P. Ratkowska. W: Ibidem: *Studia z historii sztuki*. Wybr., oprac. i opatrzył posłowiem J. Białostocki. Warszawa 1971, s. 276.

symbolicznym kodem, do którego odwołują się kolejne pokolenia badaczy, nie tylko ci *stricto* zainteresowani melancholią (jak wskazują autorzy *Saturna i melancholii*: to m.in. astrologi, psychoanalizy, socjolog, teolog, filozofowie itd.)¹². Jednocześnie to niesłabnące mimo upływu czasu zaciekawienie obrazem Dürera, czy też samą osobą i życiem norymberskiego malarza artystów i naukowców z wielu różnych, nie tylko humanistycznych dyscyplin, wynika w moim przekonaniu z jednej kwestii, dzięki której nadal pozostajemy w jakiś sposób w mocy renesansowej wizji i percepcji świata. Myślę mianowicie o tej niesamowitej zmianie optyki widzenia rzeczywistości, jaka dokonała się wówczas w wieku XV i XVI. Twórczość Dürera można by uznać za wyjątkowy przykład wspomnianej zmiany. Spojrzenie renesansowego malarza porzucające, wyrażając to w dużym skrócie, wyobrażenie piękna podporządkowanego moralnym i teologicznym pobudkom („piękno jest równocześnie dobrem”¹³; *ens et verum, ens et bonum, ens et pulchrum convertuntur*) na rzecz studiowania rzeczywistych proporcji i miar w naturze – odnajdywania w niej prawdy (*verum*) miało swoje ogromne konsekwencje (filozoficzne, estetyczne, społeczne i etc.), rozdzielające w sposób zasadniczy świat średniowieczny od renesansowego. Działo się tak dlatego, że zmieniał się wówczas (co najwcześniej można było dostrzec właśnie w sztuce) diametralnie kierunek tegoż artystycznego spojrzenia na świat – z „transcendującego” w górę na coraz bardziej skupionego na tym, co „w dole”, bardziej bliskie temu, co ludzkie i ziemskie. Sztuka XV i XVI-wieczna miała – według historyków sztuki – być związana głównie ze sprawami miary. Miała, mówiąc zwięźle: „przedstawiać świat, miała opanować jego kształt, zgłębić jego strukturę”¹⁴. Dlatego to również świat artystyczny – dzieła, ich twórcy – zawierał odpowiedzi na podstawowe, nurtujące człowieka w tamtym czasie pytania o byt i rządzące nim zasady¹⁵.

¹² R. Klibansky i in.: *Saturn i melancholia*..., s. 11.

¹³ „Prestiż piękna fizycznego jest tak duży, iż piękność jest obowiązkowym atrybutem świętości” – pisze Jacques Le Goff (autor podręcznika dla studentów historii sztuki), wskazując tym samym na znamienne w średniowiecznym pojmowaniu piękna (*pulchrum*) jako nieodłącznie związanego z/służącego dobru (*bonum*). Zob. J.L. Goff: *Kultura średniowiecznej Europy*. Przeł. H. Szumańska-Grossowa. Warszawa 1995, s. 338.

¹⁴ J. Białostocki: „O Leonardo, czemu się tak trudzisz?”. W: Ibidem: *Pięć wieków myśli o sztuce. Studia i rozprawy z dziejów teorii i historii sztuki*. Warszawa 1959, s. 14.

¹⁵ Opieram się w tym względzie głównie na ustaleniach Alicji Kuczyńskiej, która pisze, że: „Wczesny renesans wypowiadał swoje credo filozoficzne nie przy pomocy kategorii i terminów filozoficznych: ich miejsce zajmowała sztuka, która zdominowała niepodzielnie sposób widzenia świata, jego interpretację oraz środki ekspresji. Twórczość artystyczna jako forma wypowiedzi stała się w tej sytuacji nie tylko wyrazem artystycznej wizji świata, ale również podstawowym sposobem przejawiania się etosu

W dziełach renesansowych artystów najpierw objawiła się ta zmiana, a raczej przełom w percepcji rzeczywistości, który Tomasz Campanella, jeden z najważniejszych ówczesnych filozofów, określił słowami: „Ja więcej uczę się z anatomii mrówki czy źdźbła trawy (pozostawiam na boku budowę cudownego świata), niż ze wszystkich ksiąg napisanych od zarania dziejów aż do dziś” (które to słowa, co również ciekawe w przytaczanym już przeze mnie kontekście wpływu renesansowego postrzegania świata na współczesność, powtórzył w XX wieku Mircea Eliade¹⁶). Jak bardzo znamienne jest to zdanie Campanelli dla renesansowego postrzegania świata, można przekonać się zestawiając te słowa z obrazem Dürera zatytułowanym *Studium trawy*. Otóż, kiedy spojrzeć na to dzieło norymberczyka, które nie przedstawia nic ponad kępkę zwykłej trawy, choć namalowaną z taką precyzją i w tak bliskiej perspektywie (wydaje się, jakby artysta malował go z pozycji leżącej), że botanik mógłby na obrazie wskazać konkretne gatunki roślin, wydaje się, że włoski filozof swoje słowa o „studiowaniu” świata – „anatomii mrówki czy źdźbła trawy” – wypowiadał patrząc właśnie na ów obraz Dürera. Mógł też pozostawać pod jego głębokim wrażeniem (powyższe refleksje Campanelli pochodzą z końca XVI wieku¹⁷, obraz zaś datowany jest na rok 1503).

Interesujące, że ten Dürerowski, zgodny z ogólną tendencją w sztuce renesansu, postulat uważnego przyglądania się światu, czego najpełniejszy wyrazem jest właśnie *Studium trawy*, do dziś fascynuje humanistów. Zwłaszcza wydaje się inspirujący dla tych badaczy kultury, którzy odwołują się w swoich pracach do znaczenia percepcji. Co ciekawe w XXI wieku tę szczególną filozofię percepcji ze *Studium trawy* zaanektowało na swoje potrzeby również literaturoznawstwo, w obrębie którego obraz Dürera stał się wręcz ikoniczny dla uważnej (mikrologicznej *sensu stricto*) lektury tekstów¹⁸. Przy okazji również, jak sądzę nieprzypadkowo, ten świat „mały” (reprezentowany przez

moralnego i filozoficznego. Tym większa zatem staje się waga konstytutywnych dla niej tematów, wątków, szczególnie tych, które wówczas pojawiły się nie po raz pierwszy, a jedynie odrodziły się i wykazały tendencję do wielokrotnych dalszych powrotów”. A. Kuczyńska: *Sztuka jako filozofia w kulturze renesansu włoskiego* Warszawa 1988, s. 36–37.

¹⁶ Cyt. za: M. Eliade: *Przyczynki do filozofii Renesansu. Wędrowki włoskie*. Przeł. I. Kania. Warszawa 2000, s. 44.

¹⁷ J. Białostocki: *Dürer*. Warszawa 1970, s. 10.

¹⁸ Obraz Dürera posłużył m.in. Michałowi Pawłowi Markowskiemu w 2004 roku (*Mile/Male*. „Tygodnik Powszechny” 2004, nr 44, s. 13) jako ilustracja do jego recenzji książki Aleksandra Nawareckiego pt. *Mały Mickiewicz*, w której autor skupia się w całości na mikrologicznym rodzaju lektury – „sztuce uważnego i powolnego czytania”, jednocześnie zachęcając do takiej właśnie percepcji literatury. Zob. A. Nawarecki: *Mały Mickiewicz. Studia mikrologiczne*. Katowice 2003.

motywy chtoniczne) obecny w literaturze stał się dla badaczy literatury bardziej atrakcyjny, zaś mikropercepcja okazała się w XX i XXI wieku cenionym sposobem odczytywania tekstu literackiego¹⁹.

Przywołuję ten kontekst idealnego w przekonaniu renesansowych artystów spojrzenia na rzeczywistość – „matematycznie ostrego”²⁰ (zdając sobie sprawę z syntetyczności i skrótowości moich refleksji) ponieważ stawiam tezę, że to nie sama figura melancholii ze słynnego miedziorytu Dürera, lecz w pierwszej kolejności niezwykle uważny sposób patrzenia autora sztychu, precyzja malarza w odwzorowaniu świata, wydają się przedmiotem fascynacji badaczy tego tematu. Wynika to, jak sądzę, z faktu, że ten sposób oglądu rzeczywistości nastawiony na ciągle pogłębianie jej perspektywy jest charakterystyczny właśnie dla melancholików.

Już w początkowych teoriach na temat melancholii znajdziemy zapisy, że z tego powodu melancholicy byli wyróżniani w społeczeństwie. Patrzyli bowiem uważniej niż inni²¹, co miało być jednocześnie najważniejszym źródłem ich melancholijności. Jednak współczesna – głównie polska – myśl melanchologiczna, która jest w dużej mierze właśnie recepcją *Melencolii I*, zdaje się o tym zapominać. Badacze często utożsamiają spojrzenie melancholijne wyłącznie z rozmarzonym, „niewidzącym” wzrokiem²² postaci ze sztychu Dürera. Tymczasem ten wzrok bardziej odzwierciedlałby – moim zdaniem – ten rodzaj rozpacz, jaką we współczesnej terminologii sytuujemy już po stronie depresji, czyli „drugiej fazy” melancholii. Julia Kristeva pisała, że jest to moment, w którym „zjawiska wyczerpania i podniecenia staną się mniej intensywne i częste” aż do czasu zerwania przez melancholika wszelkich więzów ze światem²³.

¹⁹ Jako przykład poety, który miał ogromny wkład w powstanie i rozwój mikrologii jako nauki czytania i interpretacji tekstu literackiego, podaje Michał Paweł Markowski – Czesława Miłosza, który w swojej *Ziemi Ulro* jako pierwszy czytał utwór Adama Mickiewicza mikrologicznie – „od ziemi”, pisząc o arbusach i ogórkach rosnących w ogródku przedstawionym w *Panu Tadeuszu*. Ten gest mikrolektury (również dzieł romantyka) powtórzył na gruncie nauki nie tylko wspomniany już A. Nawarecki, którego zbiór esejów z 1996 roku nosi znamieny „botaniczny” tytuł – *Pokrzywa* (Sosnowiec 1996), ale również inni badacze literatury, którzy swoje doświadczenia lekturowe utożsamiają z percepcją małego, chtonicznego świata (Np. A. Zawada: *Oset, pokrzywa. Szkice o literaturze*. Wrocław 2011). O konieczności przyklęknienia i dostrzeżenia źdźbła trawy Czesław Miłosz pisał już wcześniej w ostatnim fragmencie zatytułowanym *Słońce* z tomu *Świat. Poema naiwne* z 1943 roku.

²⁰ *Pięć wieków myśli o sztuce...*, s. 21.

²¹ W pismach Arystotelesa i Rufusa z Efezu znajdziemy fragmenty, gdzie opisywana jest niezwykła przenikliwość spojrzenia i wrażliwość pewnego typu ludzi, którzy właśnie przez to są podatni na melancholię. Rufus pisze: „Ci, którzy są przenikliwi i wyjątkowo pojętni, łatwo popadają w melancholijne nastroje, ze względu na swą wrażliwość, dar przekonywania i żywą wyobraźnię”. Cyt. Za: R. Klibansky i in.: *Saturn i melancholia...*, s. 69.

²² W. Bałus: *Mundus melancholicus. Melancholiczny świat w zwierciadle sztuki*. Kraków 1996, s. 138.

²³ J. Kristeva: *Czarne słońce...*, s. 11.

Skoro więc mówi się dzisiaj o różnych etapach i rodzajach melancholii (od tak zwanej melancholii „twórczej”, która cechuje uważnie przyglądających się światu geniuszy po depresję właśnie), to dlaczego we współczesnych teoriach na ten temat spojrzenie melancholika opisywane jest jednoznacznie: jako zrezygnowane, beznadziejne albo nawet martwe? Trzeba by również zapytać, dlaczego w dzisiejszych (mam na uwadze przede wszystkim polskie) badaniach melanchologicznych pisze się o melancholii akcentując na pierwszym miejscu zagadkowość i „nierozstrzygalność”²⁴ tego pojęcia?

Wielu polskich teoretyków melancholii skarży się w swoich pracach na trudną w obliczu badań „wieloaspektowością” tego terminu²⁵. Piszą o potrzebie umieszczenia go w „szerszej klasie zjawisk”²⁶, o niezwyklej „imperialności” melancholii jako terminu (w tym sensie odpowiadającemu postmodernistycznym rozchwianiom²⁷), o jego zasadniczej „nieuchwytności”²⁸ i „niedefiniowalności”²⁹, etc. Nie służy to jednak wcale w tych tekstach rozwiązywaniu problemów naukowych, lecz jedynie pozwala mnożyć kolejne wyrażenia synonimiczne³⁰. Ponadto tego rodzaju praktyki badawcze zaciemniają ten aspekt melancholii, który stawia ją w dziejach ludzkości jako swego rodzaju specjalną „tęsknotę”, głód odkrywania świata i przyglądania mu się z jak najbliższej perspektywy. Przez to właśnie melancholików od starożytności postrzegano jako jednostki wybitne, mające swój niemały wkład w rozwój wielu dziedzin, nie tylko naukowych. To na melancholików najczęściej wskazywano jako na ludzi powodowanych w życiu obsesją wnikliwej obserwacji świata (co w renesansie złączyło się jeszcze z powszechną obsesją studiowania natury i człowieka), przez co, jak sądzę, wytwory melancholijnych artystów do dzisiaj jawią się dla wielu badaczy kultury jako miejsca niemal objawienia zagadki bytu. Stąd interpretacja tych dzieł zdaje się być

²⁴ W. Bałus, *Mundus melancholicus* ..., s. 58–76.

²⁵ A. Kuczyńska: *Piękny stan melancholii. Filozofia niedosytu i sztuka*. Warszawa 1999, s. 7.

²⁶ A. Zeidler-Janiszewska: *Między melancholią a żalobą: estetyka wobec przemian w kulturze współczesnej*. Warszawa 1996, s. 7–8.

²⁷ A. Świeściak: *Melancholia w poezji polskiej...*, s. 6.

²⁸ A. Zasuń: *Wprowadzenie do wydania polskiego*. W: R. Burton: *Religijna melancholia*. Przeł. A. Zasuń. Kraków 2010, s. 29.

²⁹ L. Barakońska: *Lek. Dzieło. Melancholia*. „Literatura na Świecie” 1995, nr 3, s. 75.

³⁰ Zastanawiający jest w tym sensie fakt, że naukowcy (w tym wypadku badacze melancholii), którzy w swojej refleksji powinni dążyć do ustalenia mniej lub bardziej precyzyjnych wyników badań jednocześnie z tej precyzyjności czerpiąc przyjemność, z jednej strony tak chętnie wybierają na temat swoich dociekań właśnie melancholię, z drugiej zaś – od razu na początku swoich prac stawiają tezę o „nierozstrzygalności” tej problematyki.

niewyczerpywalna. Twórczość Dürera (zwłaszcza zaś *Melencolia I*), jak wskazują autorzy książki *Saturn i melancholia*, jest tego szczególnym przykładem.

Zwracam więc tym samym uwagę na sporą niekompletność w refleksjach współczesnych polskich badaczy zajmujących się tematem melancholii (a nawet samego spojrzenia melancholijnego *sensu stricto*), którzy wybierając niejako na „patrona” swoich refleksji właśnie dzieło norymberczyka, o „oczach Dürera”³¹ piszą utożsamiając wzrok malarza właściwie wyłącznie z tym znużonym spojrzeniem kobiety (anioła) z jego słynnego miedziorytu. Skutkiem tego jest to, że w dzisiejszej coraz bardziej interdyscyplinarnej przestrzeni nauki, metaforę „oka Dürera”, które jeszcze na początku XX wieku dla Heinricha Wölfflina – historyka sztuki, oznaczało „niesłychaną intensywność percepcji”³², wypiera metafora Marka Bieńczyka, zasadniczo sytuująca wzrok malarza po stronie apatii i znużenia. Przez to – jak przypuszczam – zaciemnia się ta – jakże ważna od początków melanchologicznej refleksji – kwestia intensywności melancholijnego spojrzenia. Dzięki takiemu patrzeniu do dzisiaj tak bardzo popularnymi są prace innego ważnego XX-wiecznego melancholika – Waltera Benjamina. Tego filozofa i teoretyka nowoczesnej kultury, literaturoznawcy nazywają „pierwszym i najważniejszym mikrologiem dwudziestego wieku”³³.

Dostrzegam zatem swego rodzaju paradoks, gdyż – jak się okazuje – badacze, miłośnicy, fascynaci, którzy podejmują się dzisiaj wciąż na nowo trudu interpretacji *Melencolii I*, nie zawsze dążą do tego, by rozwikłać zagadkę przedziwnej kompozycji sztychu. Ciekawi ich raczej zasada rządząca XVI-wiecznym spojrzeniem norymberskiego artysty, w którym – bo nie tylko, jak sądzę w tym, co znajdziemy na obrazie – odzwierciedla się jakaś część tradycji myślenia o melancholii. Ta część, która

³¹ „Oczy Dürera” to równocześnie tytuł innej melanchologicznej książki Marka Bieńczyka – dobrze przyjętej przez innych badaczy tematu i środowisko akademickie. Zasadniczo książka jest bardzo wartościową pozycją, zwłaszcza w zakresie badań nad melancholią romantyczną, jednakże w swojej rozprawie doktorskiej, upominam się o ważne, jak sądzę, rozgraniczenie melancholijnego spojrzenia Dürera na to, które czyni go „genialnym” melancholikiem (człowiekiem uważnym i przenikliwym w swoim wzroku) od tego spojrzenia, również znamienne dla melancholików, beznamietnego, które prześlizguje się jedynie po rzeczach – spopularyzowanego niejako w badaniach melanchologicznych przez Bieńczyka (Zob. M. Bieńczyk: *Oczy Dürera. O melancholii romantycznej*. Warszawa 2002. Na te refleksje autora *Oczy Dürera* powołuje się w swojej książce – *Melancholijne spojrzenie* Piotr Śniedziwski, który pomimo że w swojej pracy wyróżnia trzy modalności wzroku melancholika, właściwie wszystkie utożsamia ze wzrokiem „snującym się bez celu” (Por. P. Śniedziwski: *Melancholijne spojrzenie*. Kraków 2011, s. 14).

³² „(...)Ale u niego wszystko jest z gruntu napięciem i akcją. Cudownie prężą się źdźbła trawy i zderzają się fałdy szat i to napięcie potęguje się **aż do niesłychanej intensywności** w ujęciu funkcji duchowych: »oko Dürera« nie ma sobie równych” (Podkr. – K. D.-J.). Cyt. Za: J. Białostocki, *Dürer*, Warszawa 1970, s. 82.

³³ M.P. Markowski: *Mile/Male...*, s. 13.

w przeciwieństwie do popularnych we współczesnych pracach na temat melancholii proponujących (nierozstrzygalne skądinąd) dyskusje nad „nierozstrzygalnością” tego pojęcia, ujawnia niezwykłą wartość melancholizującej postawy człowieka – nieważne, czy artysty czy naukowca. Tą wartością jest przede wszystkim wyjątkowa postawa intelektualna, której jednym z wyrazów jest głęboka refleksja i przenikliwość w patrzeniu na rzeczywistość – czego najwięcej przykładów, jak się zdaje, dostarczyły właśnie czasy Dürera.

To, że w ogóle renesans może się jawić jako szczególna „epoka” w dziejach myśli melanchologicznej³⁴ wynika, jak sądzę, z tego, że w XVI-wiecznym świecie uległ zasadniczo zmianie dotychczasowy („średniowieczny”) kierunek spojrzenia człowieka: ze zwróconego w transcendentną „górze” na to, co bliższe możliwościom fizycznym ludzkiego oka, czyli świat tego, co małe, ziemskie. W tym sensie faktycznie artyści renesansu nie wychodzili w swoim postrzeganiu rzeczywistości poza „studium trawy”. „Wielką” perspektywę metafizyczną zastąpiła „mała”, wąska perspektywa matematyczna, choć artyści przydawali jej podobnego nimbu tajemniczości, który zazwyczaj określa tą pierwszą³⁵. Oczywiście, co muszę zaznaczyć już w tym miejscu, pisać o tym w ten sposób oznacza jednocześnie narażać się na spore uproszczenia, jak choćby wyrysowywanie tak wyraźnych podziałów między widzeniem świata w XIV a tym już z końca XV wieku, przed czym ostrzega w *Jesieni średniowiecza* – Johan Huizinga³⁶.

Trudno jednak nie dostrzec, czytając na przykład XVI-wieczne traktaty poświęcone technikom malarskim w sztuce odrodzeniowej, jak ważnym problemem w ówczesnej rzeczywistości, stawiała się kwestia zwykłej, „profanicznej” zdolności ludzkiego oka do odwzorowania naturalnych proporcji istniejących w świecie rzeczy (z akcentem na ciało ludzkie) oraz potrzeba zachowania należytej równowagi przy komponowaniu różnych elementów dzieła (czyż to nie kwestia również proporcji?)³⁷.

³⁴ Pisali o tym m.in.: Anna Zasuń, (*Wprowadzenie do wydania polskiego.....*, s. 28–30), Tadeusz Sławek (*Saturniczny pątnik: Robert Burton i jego Anatomia melancholii*. „Literatura na Świecie” 1995, nr 3, s. 58–73), László Földényi (*Przekupni*. W: Idem: *Melancholia*. Przeł. R. Reszke. Warszawa 2011, s. 115–145).

³⁵ Kiedy Dürer przykładowo przywołuje – czy to w swoich listach czy pismach teoretycznych – pojęcie perspektywy w sztuce (którą przecież można, jak twierdzi sam autor *Melencolii I*, osiągnąć przez pewne konkretne środki), zawsze pisze o niej w powiązaniu z określeniem – „tajemna”. Np. w jednym z listów czytamy: „Potem pojadę do Bolonii w sprawie wiedzy o **tajemnej** perspektywie, której chce mnie [tam] ktoś nauczyć” (podkr. – K.D.-J.). Zob. J. Białostocki: *Pięć wieków myśli o sztuce...*, s. 40.

³⁶ J. Huizinga: *Jesień średniowiecza*. Przeł. T. Brzostowski. Warszawa 1961.

³⁷ Zob. *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce...*; Jako jedne z pierwszych w książce pojawiają się traktaty o malarstwie autorstwa Dürera – w tym *Cztery księgi o proporcjach ludzkich* (s. 57–95).

Jak również sprawa, która „koresponduje” z powyższym, i która w moim przekonaniu przewartościowała tamtą rzeczywistość z pozycji przede wszystkim percepcji. Ten coraz wyraźniejszy antropocentryzm w sztuce i filozofii renesansu, oraz to, że człowiek stał się w sensie dosłownym oraz metaforycznym (w służbie wielu dziedzin nauki i sztuki) miarą świata (w tym sensie renesansowi artyści pozostają prekursorami antropometrii jako metody badawczej), sprawiło, że pojęcie osądu nad rzeczywistością znacząco zmieniło akcenty i wymiar – ze wzniosłego i boskiego, przynależnego zasadniczo refleksji średniowiecznej, po ten bardziej ziemski, ludzki, jako wyraz nowego renesansowego myślenia. W średniowieczu nad pojęciem sądu (jako przede wszystkim postawy aksjologicznej wobec świata) ciążył w głównej mierze kontekst religijny, natomiast w rzeczywistości renesansowej ważniejsza staje się już jego antropologiczna perspektywa (jako rodzaj „metody” epistemologicznej). A to, jak myślę, jako pierwsze i jednocześnie najmocniej wyartykułowane zostało w pismach teoretycznych, jakie pozostawili po sobie artyści epoki *quattrocenta* i *cinquecenta*³⁸.

Przekonanie o „mierzalności” świata, jakie żywili współcześni Dürerowi artyści i naukowcy połączone z ich obsesją na punkcie proporcji wszelkich rzeczy, przesądza o tym, że w czasach, kiedy powstawała *Melencolia I*, to człowiek staje się głównym arbitrem rzeczywistości. Leonardo da Vinci, najsłynniejszy przedstawiciel epoki *quattrocenta* pisze, że coś jest piękne ze względu na powszechny sąd o tym. Innymi słowy: to, co można uznać za *commune arbitrium*, czyli piękne w ogólnej, „statystycznej” ocenie społeczeństwa³⁹.

Przekonanie o tym, że tajemnice bytu leżą dosłownie w zasięgu ludzkiej ręki i oka, nigdy nie było tak wyraźnie akcentowane a zarazem nie stało się tak powszechne, jak w renesansie. Jednocześnie to właśnie ta wiara człowieka epoki Renesansu w bycie pierwszym w świecie arbitrem spraw i rzeczy, w użyteczność prostych narzędzi typu cyrkiel czy waga (przedmiotów zgromadzonych na obrazie Dürera) w badaniu zagadek rzeczywistości, prowadzi nieuchronnie do odczucia smutku i melancholii u człowieka w XVI-wiecznej rzeczywistości. Powodem, jak sądzę, jest zasadnicza sprzeczność, w jakiej pozostaje intencja ówczesnego człowieka w metodycznie pogłębionej percepcji

³⁸ To, że kwestia właściwej „oceny” rzeczywistości staje się wówczas tak ważna, świadczy chociażby fakt, że w traktatach poświęconych m.in. malarstwu – między początkiem XVI wieku, a jego końcem, jednym z najczęstszych wyrażen – dosłownie – używanych przez autorów tychże pism są właśnie: „sąd” i „ocena”, odnoszące się zasadniczo do możliwości, jak najwierniejszego odwzorowania rzeczywistości. Por. J. Białostocki: *Pięć wieków myśli o sztuce...*, m.in.: s. 21, 36, 87, 190.

³⁹ Cyt. za: Ibidem, s. 21.

świata w stosunku do skończonych możliwości ludzkiego umysłu (oka) i jego panowania nad ciałem (ręką)⁴⁰. To m.in. na podstawie tego László Földényi (węgierski eseista, teoretyk sztuki, tłumacz) buduje swoją tezę o głębokim wpływie „renesansowego ujęcia” na współczesne rozumienie melancholii:

Nasz obraz melancholii aż po dzień dzisiejszy znajduje się pod głębokim wpływem ujęcia renesansowego. Smutek i zamyślenie to najbardziej charakterystyczne cechy tego zjawiska: chodzi tu również o wysuwającą pretensję do uniwersalności interpretację bycia oraz podnoszone przez indywiduum pragnienie, by uchodzić za niepodważalne źródło **oceny** świata (...) Osobowość od tej pory **odnosi świat wyłącznie do siebie**, a w ten sposób wpada z kretesem w pułapkę nieznaną ani Średniowieczu, ani Starożytności: w sprzeczność pomiędzy nieokreśloną nieskończonością i poprawną indywidualnością⁴¹.

Mimo, że słowa te – o człowieku XVI-wiecznym jako „niepodważalnym źródle oceny świata” – są być może najważniejszą tezą na temat przyczyn renesansowej melancholijności (więc poniekąd, jak wskazuje autor cytatu, we współczesności), jakie można znaleźć w literaturze przedmiotu, w gęstej refleksji Földenyiego giną prawie niepostrzeżenie wśród całego wywodu Węgra. Człowiek renesansu, jak sądzi Földényi, to istota już z gruntu melancholijna. Z jednej strony dumna ze swoich możliwości, biegle posługująca się zdobyczami nauki i narzędziami, które jej służą, zaś z drugiej – nękana bezustannie wątpliwościami, zrozpaczona ograniczeniami ludzkiego wzroku (umysłu) oraz tym, że perspektywa, którą w malarstwie można matematycznie wyliczyć jest w istocie pusta, pozbawiona metafizycznych treści. Stąd melancholię już starożytni

⁴⁰ Również w pismach teoretycznych Dürera ta problematyka stosunku umysłu i oka do ręki, w którym ręka nie może w sposób doskonały oddać tego (nie jest dosłownie: „posłuszna oku” – jak pisze Dürer w swoich zapiskach teoretycznych. Cyt. Za: R. Klibansky i inni: *Saturn i melancholia...*, s. 364), co widzi oko oraz tego, co człowiek sobie wyobraża, wydaje się być głównym źródłem melancholii. W związku z tym autor *Rycerza, śmierci i diabła* dążenia artystów renesansowych do idealnego odwzorowania świata podsumowuje melancholijnie, pisząc: „W poznaniu naszym jest fałsz, a ciemnota tak jest w nas zakorzeniona, że zawodzi nas nawet **szukanie po omacku**” (J. Białostocki: *Dürer*. Warszawa 1956, s. 44; Podkr. – K.D-J.) Inne tłumaczenie tego cytatu, pochodzące z książki *Saturn i melancholia* – któremu bardziej ufam, bo czyż nie dziwnym wydaje się np. wtrącenie „nawet” w tym kontekście? – brzmi: „Bowiem jest kłamstwo w naszym poznaniu, a ciemność tkwi w nas tak mocno, że **błądzimy po omacku**” (R. Klibansky i in.: *Saturn i melancholia*, s. 387). Jest to dla Dürera tym większy – podkreślam – dramat, gdyż jako uczeń cechu malarzkiego, syn złotnika, wychowany w duchu poszanowania praktyki rzemieślniczej (stawiający na pierwszym miejscu sprawność ręki), odkrywający pod koniec swego życia bezradność nawet najgenialniejszego artysty wobec ograniczeń ludzkiego ciała i umysłu.

⁴¹ L. Földényi: *Melancholia...*, s. 115; Podkr. – K.D-J.

przedstawiali w powiązaniu z geometrią, zaś wyobraźnię matematyczną przypisywano melancholikom⁴².

Atrybutami melancholika-geometry, co zostało najbardziej uwypuklone właśnie w epoce Dürera, były narzędzia służące do mierzenia świata – cyrkiel, waga, hebel profilowy, sekstans, klepsydra czy rylec, którym gryzmoli coś *putto* na miedziorycie mistrza z Norymbergi⁴³. Jednocześnie to ważenie i odmierzanie, poza tym, że było zwykłą, rzemieślniczą pracą⁴⁴ artysty, miało mieć swój sens finalny w dobrze „odmierzonej” w dziele „sprawiedliwości” – co notuje autor *Melencolii I* w swoich zapiskach teoretycznych⁴⁵.

Zatem, jak sugeruje artysta, mierzenie, którego skutkiem jest idealne dzieło, ma być również pracą dającą efekt moralny, a moralność ta ma się objawiać w dziele między innymi przez zachowanie odpowiednich proporcji umieszczanych na nim obiektów i równowagi ich współistnienia (gdyby uczynić to jednocześnie metaforą z zakresu psychologii i socjologii, czyż nie byłaby to jedna z lepszych definicji etyki?). Jednak ta wiara artystów, filozofów i naukowców renesansu w „ostre” mikrologiczne widzenie rzeczy i w wielką użyteczność narzędzi, które pomogą „zmierzyć” i „zważyć” doświadczaną rzeczywistość, a więc również sprawiedliwie ją osądzić, oraz przekonanie, że ów postęp w myśli XV i XVI-wiecznych humanistów odmieni – także moralnie – świat, kłóciła się z tym, co w istocie przyniosły czasy „jesieni średniowiecza” w kwestii sprawiedliwego osądu rzeczywistości. Otóż ani filozofia ani sztuka odrodzeniowa oparta na uważnej percepcji nie zdołała obronić ludzi renesansu przed zgubnymi skutkami tej myśli średniowiecznej, o której pisał znakomicie

⁴² Autorzy tomu *Saturn i melancholia* przywołują w tym kontekście m.in. znany aforyzm Marcina Lutra: „Medycyna stwarza chorych, matematyka smutnych, a teologia grzeszników” (s. 360).

⁴³ Znamienne jest w tym kontekście, że tym narzędziom (właśnie: wadze, heblowi profilowemu, cyrklowi) Dürer poświęca – tuż przed stworzeniem *Melencolii I* – osobne szkice (zatytułowane przez malarza – „studia”). Ilustracje można zobaczyć m.in. w książce: *Saturn i melancholia...*, s. 38, 50.

⁴⁴ Różnego rodzaju rzemieślnicy, jak również ludzie wykonujący pracę na roli byli uważani za tzw. „dzieci Saturna”, czyli mitologicznego bóstwa (planety) sprawującego pieczę nad melancholikami. A Dürer, przypominam, bardziej niż jakikolwiek renesansowy artysta mógł się utożsamiać z rzemieślnikami, ponieważ był synem złotnika, chrześniakiem słynnego Antona Kobergera, najpierw złotnika, później drukarza. Zresztą sam Dürer wychował się w warsztacie złotniczym swojego ojca, gdzie wprawdzie uczył się technik rytowania i zdobnictwa. Zob. J. Białostocki: *Dürer*. Warszawa 1956, s. 10–11.

⁴⁵ „Ale skoro nauczyłeś się dobrze mierzyć [...], bez trudu zmierzysz każdą rzecz w całości, przekazana tobie umiejętność da ci wprawne oko, a wyćwiczona ręka będzie mu posłuszna [...] A wtedy twoje dzieło będzie pełne artyzmu, miłe dla oka, przemocne, wolne i dobre, będzie chwalebnie męskie, bo nie zabraknie mu **sprawiedliwości**”. (Podkr. – K.D.-J.). Cyt. za: Klibansky i in.: *Saturn i melancholia...*, s. 364.

Huizinga⁴⁶, a z powodu której skazywano na śmierć i palono na stosie tysiące kobiet. Jeszcze niewygasła w XV wieku, zabobonna „teologia” wieków średnich połączona z renesansowym przekonaniem o wyjątkowości ludzkich sądów nad rzeczywistością, posuniętych do takich granic, że o życiu człowieka decydowała dosłownie waga⁴⁷, sprawiła, że osąd człowieka nad światem (innym człowiekiem) stał się szczególnym problemem w tamtej rzeczywistości. Ponadto kwestia miary i wagi w szczególny sposób przybliżyła nas do tych ważnych z punktu widzenia rozwoju wiedzy na temat melancholii czasów – w których powstały dwa, uważane do dzisiaj za największe dzieła na temat melancholii: miedzioryt Dürera i dzieło życia Roberta Burtona zatytułowane *Anatomia melancholii*⁴⁸.

Zapytajmy więc w końcu, co łączy wagę z melancholią? Z jakiego w istocie powodu Dürer umieszcza na swoim obrazie ów przedmiot (zawieszony na ścianie jakiejś budowli, obok klepsydry i dzwonka, tuż nad głową *putta*)? W jakim sensie byłby to melancholijny emblemat? Powracam zatem w ten sposób do postawionej przeze mnie na samym wstępie pracy hipotezy o związku wagi i melancholii. Nie ma na te pytania prostej odpowiedzi, podobnie jak również brak satysfakcjonujących wskazówek w bibliografii przedmiotu⁴⁹. Dlatego w dotychczasowych rozważaniach, sięgając do różnych pism filozoficznych i teoretycznych na temat sztuki – najlepiej, jak uważam, oddających specyfikę renesansowego postrzegania świata, starałam się przedstawić rzeczywistość współczesną Dürerowi jako zdominowaną przez metafory proporcji i

⁴⁶ „Wiek XV można nazwać po prostu stuleciem prześladowania czarownic. Ten sam okres, który dla nas oznacza koniec Średniowiecza i zwiastuje radosny widok rozkwitającego humanizmu, ten sam okres przypieczętował (...) systematyczne opracowywanie obłędnej kwestii czarownic, owego strasznego wybuchu myśli średniowiecznej. Ani humanizm, ani reformacja nie oparły się temu szaleństwu” (J. Huizinga, *Jesień średniowiecza...*, s. 306–307).

⁴⁷ O jednej z metod udawadniania winy domniemanej „czarownicy” była tzw. „próba wagi”. Polegała na określeniu „na oko” (poprzez wygląd korporatury) wagi posądzanej o czary kobiety, by później masę ciała skonfrontować z rzeczywistością, ważąc winowajczynię. Wynikało to zapewne z utrwalonego w społeczeństwie przekonania, że diabelskie ciało jest zawsze lżejsze od ciała zwykłego śmiertelnika. Czasem ważono podejrzaną o czary osobę w ten sposób, że na drugiej szalce wagi kładziono Biblię. Zob. np. R. Thurston: *Polowania na czarownice. Dzieje prześladowań w Europie i Ameryce Północnej*. Warszawa 2008, s. 156.

⁴⁸ Burton po raz pierwszy wydał swoje dzieło w 1621 roku. Jak dotąd jednak *Anatomia melancholii* nie została przetłumaczona na język polski w całości. Ukazały się jedynie fragmenty: fragment przedmowy tłumaczony przez Tadeusza Sławka („Literatura na Świecie” 1995, nr 3, s. 47–57) oraz wspomniana już w tej pracy część zatytułowana *Religijna melancholia* wydana w 2010 roku.

⁴⁹ W *Saturnie i melancholii*, jak dotąd najlepszej współczesnej monografii na temat samego pojęcia melancholii, jak również jednym z lepszych studiów na temat miedziorytu Dürera, kwestia obecności wagi na XVI-wiecznym sztychu została potraktowana jednostronnie – jako kwestia związku melancholii z nauką o mierzeniu (w tym wypadku – „mierzeniem ciężaru”), czyli geometrią; R. Klibansky i in.: *Saturn i melancholia...*, s. 354.

wagi. Metafor ciekawych poznawczo z punktu widzenia zarówno historii (historii sztuki, filozofii), jak i interesujących mnie ich związków z teoriami na temat melancholii.

Sądzę, że jako wyraz melanchologicznych dociekań Dürera waga znalazła się na sztychu głównie z dwóch powodów. Po pierwsze jako przedmiot odzwierciedlający wprost geometryczne zasady orientacji w świecie („w epoce, która jeszcze nie знаła pojęcia fizyki eksperymentalnej, ważenie było zaliczane do funkcji geometrii bez żadnych zastrzeżeń”⁵⁰). W renesansie niejako automatycznie przypisywano to (takie dążenie, postawę) usposobieniu melancholika, skłonnego „poruszać się” wyłącznie w zamkniętej przestrzeni swojej wyobraźni. „Odważać” (łac. *ponderare*) świat – ten nakaz był pierwszym zadaniem geometrii jako jednej z siedmiu sztuk wyzwolonych. Koresponduje on ze skłonnością melancholików do niekończących się **rozważań** (podkr. – K.D.-J.) i sądów na temat natury rzeczywistości. Z tego powodu, jak piszą autorzy *Saturna i melancholii*, „XVI wiek wymienił śpiącego melancholika na pracującego intelektualnie”⁵¹. Tę „wymianę” widać wyraźnie na ilustracjach zamieszczanych w drukowanych w tym czasie kalendarzach.

Używanie miary i wagi jako metod pozwalających na baczniejsze przyglądanie się światu i sprawiedliwy nad nim osąd, zostało przez wieki mocno związane z samą egzystencją człowieka i ludzką naturą. Stało się wręcz jej warunkiem *sine qua non* – na tyle, że fizyczne odważanie język ukonstytuował jako myślenie. Związek ludzkiej refleksji nad czymś z ważeniem, odmierzaniem uwidacznia się już na poziomie języka (w utartych metaforach) – bowiem „myśląc” równocześnie często: „rozważamy”, „ważymy”, „wahamy się”, „uwważamy na coś”, „poważamy coś” etc. W ten sposób uobecnia się we współczesnym świecie, to szczególne północnoeuropejskie, myślenie, którego jesteśmy w sferze języka polskiego wyjątkowymi spadkobiercami⁵², i które przewartościowało naszą kulturę, ustawiając priorytety na „wadze”, a myślenie utożsamiając z rozważaniem. Sądzę, że to również ten świat, znacznie przyczynił się do ukonstytuowania w języku znaczenia wagi i ciężaru. Efektem tego jest między innymi to, że z dzisiejszego (post)modernistycznego punktu widzenia humaniści określają

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ Ibidem, s. 324.

⁵² Słownik etymologiczny Aleksandra Brücknera wskazuje, że słowo (waga), jak również pochodzące od niego – ważyć, rozważać, odważny itd., język polski przejął wprost z ojczystego języka Dürera – niemieckiego (*die Waage*).

niemal wszystkie istotne elementy kultury „melancholijnym ciężarem”⁵³. Dodając do tego rozpowszechnione w renesansie przekonanie – przejęte z refleksji starożytnych filozofów – że to przede wszystkim nieodpowiednie proporcje różnych elementów (płynów ustrojowych, związków chemicznych w ciele człowieka, żywiołów w naturze) oraz brak równowagi pomiędzy nimi, czynią najwięcej zła w świecie, daje nam obraz, czym w istocie dla tamtej rzeczywistości była waga jako przedmiot, symbol, metafora. Ustalenie odpowiedniej (pro)porcji, dawki jakiegoś elementu miało być kluczem do starań o polepszenie bytu ludzi w ówczesnym świecie. Szczególnie widoczne to było wówczas w medycynie i profilaktyce chorób. Świadczą o tym chociażby teorie lekarza i przyrodnika – Paracelsusa, który przyczyn chorób upatrywał w zaburzeniach chemicznych w organizmie (jego słynne zdanie to: „Wszystko jest trucizną i nic nie jest trucizną, bo tylko dawka czyni trucizną”⁵⁴).

W powyższym sensie melancholia była od zawsze terminem szczególnym. Nie ma bodaj dziś ani jednego melanchologa, który nie odwoływałby się w swoich badaniach do znanej powszechnie starożytnej teorii humoralnej, mówiącej o czterech kompleksjach ludzkich, i który nie tropiłby zaciekle tego tajemniczego pojęcia – czarnej żółci – fizjologicznej cieczy, której „wahania” poziomu w organizmie od wieków widziano jako główną przyczynę melancholii. Stosując spory skrót myślowy, można powiedzieć, że badania nad melancholią wymagały więc i nadal wymagają (co widać w we współczesnej literaturze przedmiotu) odwoływania się do pojęć fizjologicznej równowagi organizmu i proporcji soków „humoralnych”. Przywołane teorie Dürerowi były niewątpliwie znane i bliskie. Widać to między innymi w jego zapiskach, w których teoria temperamentów i jej bezpośredni wpływ na życie artysty, zajmuje sporo miejsca.

Jak wspomniałam wcześniej, można by się doszukać jeszcze innego powodu, dla którego waga pojawiła się na obrazie niemieckiego artysty w kontekście *Melencolii*. Myślę o tym, patrząc zarazem na inne, wcześniejsze (pochodzące najprawdopodobniej z 1497 roku) dzieło Dürera – drzeworyt *Czterech Jeźdźców Apokalipsy* jako ilustracja do *Apocalipsi cum figuris*. Na tym obrazie waga uwikłana jest jednoznacznie w kontekst biblijny i w jej upowszechnione znaczenie: zapowiedź apokaliptycznego głodu i

⁵³ Myśl tę rozwinę w kolejnej części pracy, odwołując się do ustaleń Agaty Bielik-Robson: *Melancholia i ekstaza: dwie formuły subiektywności*. W: Eadem: *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*. Kraków 2000, s. 61–86.

⁵⁴ C. Webster: *Od Paracelsusa do Newtona: magia i powstanie nowożytnej nauki*. Przeł. K. Kopcińska, A. Zapałowski. Warszawa 1992, s. 34.

„skąpego odmierzania racji żywnościowych”⁵⁵. Nie zgadza się z tym Roman Brandstaetter, który napisał na ten temat osobny esej. Mianowicie pisarz uważa, że symbolicznym znaczeniem wagi funkcjonującym w Piśmie Świętym, jest zasadniczo albo Sąd Boży, albo – jak chcą mistycy żydowscy – nawet symbol Mądrości Bożej⁵⁶.

Dlatego to w tym kontekście – jako dosłownie narzędzia w ręku Boga – waga pojawi się na „modnych” w XV wieku przedstawieniach Sądu Ostatecznego. Na tych płótnach, jak na obrazach Hansa Memlinga czy Rogiera van der Weydena waga stoi w centralnym miejscu obrazu i trzyma ją zazwyczaj Archanioł Michał ważący w ten sposób ludzkie dusze. Można by więc przypuszczać, że to między innymi z tamtych obrazów bije źródło większości późniejszych dyskusji, aż do współczesności, dotyczących zasadniczego waloryzowania w obszarze kultury europejskiej tego, co ciężkie („treściwe”, ważne) i odwrotnie: ujmowania wartości tam, gdzie pojawia się zbytnia lekkość. W tym miejscu dodatkowa uwaga szczegółowa: trzeba sobie przy tym zdać sprawę, że wówczas – w epoce Dürera – ciężar ciała ludzkiego miał inny, niż w jakiegokolwiek późniejszym okresie historii, charakter. W czasach, w których nieznane były podstawowe prawa fizyki (jak grawitacja, którą Newton opisuje pod koniec XVII wieku), w których przełomowe odkrycia, zmieniające całkowicie ludzkie pojmowanie świata, mają dopiero ujrzeć światło dzienne (co ciekawe, Kopernik ogłasza swoją przełomową teorię zaledwie w rok po stworzeniu przez norymberczyka *Melencolii I*), o pojęciu i znaczeniu ciężaru w świecie decydują jeszcze nie nauki ścisłe, lecz głównie: pseudonaukowość „łatwej” teologii, kwestie moralności, zabobony czy lęk przed potępieniem. To sprawia, że kwestia ciężaru i lekkości miała służyć (jak w nieskomplikowanej moralistyce „Sądów Ostatecznych”) wzmacnianiu określonej ideologii, lęku – jeszcze „średniowiecznego” – człowieka przed zbytnią „lekkością”

⁵⁵ Zob. *Apokalipsa Św. Jana*. Wstęp, przekład i komentarz o. Augustyn Jankowski. Poznań 1959, s. 174.

⁵⁶ R. Brandstaetter: *Kim jest trzeci Jeździec Apokalipsy*. W: Idem: *Krąg biblijny*. Warszawa 1986, s. 125–130. „Waga – po hebrajsku moznajim, a po grecku zygot – nigdzie nie jest w Starym Nowym Testamencie symbolem „skąpego odmierzania racji żywnościowych”. W sensie dosłownym waga, moznajim, jest w Piśmie Świętym przyrządem do ważenia towarów i pieniędzy, natomiast w sensie symbolicznym, w zależności od tekstu, oznacza Sąd Boży, Sprawiedliwość Bożą, Wszechmoc Sędziego i Stwórcy. Tu należy wspomnieć, że pojęcie wagi zaprzętało zawsze umysły żydowskich mistyków, którzy widzieli w niej nawet symbol Mądrości Bożej, będącej wyobrażeniem doskonałej i absolutnej Harmonii, wypełniającej cały wszechświat i wszelki byt. W tym sensie waga jest pojęciem świętym, nietykalnym atrybutem Boga, niewidzialnym sacrum, znajdującym się w miejscu, którego „nie ma””. Ibidem, s. 125. Upatrywanie wagi w przedmiocie trzymanym przez trzeciego Jeźdźcę Apokalipsy, zdaniem R. Brandstaettera, jest nieporozumieniem. Wynika ono z tego, że w tym fragmencie Pisma Świętego jest mowa o ciężarze, a oddające go greckie słowo „zygot” ma dwa znaczenia: waga i jarzmo. Jeździec trzyma zatem raczej jarzmo – symbol ucisku społecznego (Ibidem, s. 126–127)

ducha, sama zaś waga miała, jak myślę, symbolizować precyzję Boskiego osądu, wpływając tym samym na skrupulatność rachunku sumienia wiernych.

Jednocześnie w tamtym świecie, w którym człowiek staje się dosłownie – jak na upowszechnionym przez Da Vinciego „witruwiańskim” rysunku – miarą rzeczywistości, ta waga z przedstawień *Sądu Ostatecznego* przejść musi ostatecznie z dłoni boskiej (anielskiej) do ludzkiej. Śmiem więc twierdzić, że nawet jeśli renesansowi artyści z takim upodobaniem piszą o niezwyklej roli narzędzi, które pomagają im precyzyjniej odzwierciedlić świat na obrazach, to w tej rzeczywistości, nie mamy złudzeń, liczy się nie samo narzędzie, lecz Ten, który „odważa”. Sama zaś waga (jak ta, którą na obrazie Memlinga wspiera **na mieczu**, ubrany **w zbroję** – Archaniół) ma przede wszystkim symbolizować władzę nad światem tego, który akurat trzyma ją w ręku. Widać to najwyraźniej we wspomnianych przeze mnie sądach nad „czarownicami”, gdzie paradoksalnie przy ważeniu główną rolę nie grało narzędzie wagi, lecz percepcja „ważącego”, który tak naprawdę ważył człowieka „na oko”, na podstawie budowy ciała. Jak równocześnie cała epoka renesansu musiała czerpać z tej wizji – uzyskiwania władzy nad światem poprzez miarę i wagę oraz wiążącego się z tym przemocowego stosunku wobec świata – widać również w refleksji autora *Melencolii I*. Dürer pisząc zarówno o talencie artystycznym, idealnym dziele sztuki, jak i sposobie, w jaki uzyskuje odpowiednią miarę rzeczy na swoich obrazach, używa za każdym razem tych samych określeń: *Gewalt* i *gewaltig* (przełożonych przez tłumaczkę *Saturna i melancholii* jako dosłownie: „przemoc” i „przemocny”⁵⁷). Dodajmy, że z tej perspektywy niemiecki artysta przedstawia się również jako „typowy” melancholik, który sądzi, że świat chowa zawsze jakąś tajemnicę, którą tylko trzeba w nim odnaleźć i mu ją „wydrzeć” przemocą.

Sama waga na obrazie norymberczyka być może faktycznie nie znaczyłaby nic więcej ponad to, co napisali autorzy *Saturna i melancholii* o jej znaczeniu jako poświadczającym związek melancholii z geometrią. Gdy jednak umieścić jej atrybuty w kontekście historyczno-ideologicznym czasów renesansu w symbolice wagi ujawnia się wówczas szczególny związek samej natury człowieka z zasadniczym poczuciem melancholii rzeczywistości. To w tym świecie krzyżują się wszystkie, moim zdaniem najważniejsze postacie melancholii – jako kategorii *par excellence* antropologicznej – które przetrwały aż do czasów współczesnych. Wyraźnym, wyjątkowym świadectwem

⁵⁷ R. Klibansky i in.: *Saturn i melancholia...*, s. 364.

tego jest melancholizująca twórczość i melancholiczne życie Dürera. Renesansowy człowiek „z wagą” symbolizuje i metaforyzuje naturę ludzką w jej najbardziej „chciwym” patrzeniu na świat, w którym z jednej strony objawia się „zwykła”, niegroźna, naukowa obsesja miary, z drugiej zaś – „tajemniczość”, z jaką artyści piszą wówczas o swoich geometrycznych umiejętnościach. A to wraz z rolą, jaka przypadła wadze na przedstawieniach Sądu Ostatecznego nadaje ów złowróżbny ton mierzeniu świata z perspektywy ludzkiej postawy roszczącej sobie prawo do sądzenia go według siebie. Nie wydaje mi się więc zbiegiem okoliczności, że to w takiej „melancholizującej” rzeczywistości, gdzie człowiek pretenduje do roli bóstwa mierzącego⁵⁸, szczególnie doceniany jest ludzki sąd nad światem i innym człowiekiem. I odwrotnie – przypadkowe nie wydaje się być to, że w tym zafiksowanym na sądzie (mierze i wadze) świecie „rodzi” się najwięcej melancholików.

Z tej perspektywy dzisiejszy północnoeuropejski, późnomodernistyczny świat – jako jednocześnie postnietzscheański świat Boga umarłego i przestrzeń postkrematoryjna, gdzie władza jednego człowieka nad drugim nigdy nie osiągnęła w humanistycznym świecie tak monstrualnie złych w swych skutkach rozmiarów doprowadzając do hekatomby Zagłady – wydaje się być tego renesansowego myślenia szczególnym pokłosiem.

Moje spostrzeżenia potwierdza współczesna (XX i XXI-wieczną) literatura polska wraz z całą obecną w niej topiką, w której kwestia (równo)wagi, ciężaru, jak również motywy „Sądu Ostatecznego” najmocniej określa melancholię współczesnych ludzi. Znamionym jest fakt, że w prozie Magdaleny Tulli, której poświęcam tę pracę, melancholia dotyczy zawsze tych, którzy wiedzą „więcej”. To ci ludzie, którzy, jak pisze autorka *Trybów*: „zajrzeli za kulisy świata” (WS, s. 70). To ich również dopada zwątpienie w sens życia oraz przekonanie o zasadniczej pustce świata, w którym żyją. Odczucie to w prozie interesującej mnie autorki jest główną przyczyną melancholii postaci ukazanych w kolejnych powieściach. Co więcej „tę samą szkodę” (trwale życiowo poczucie melancholii czy przypadek wręcz „klinicznej” depresji, jak w przypadku narratorki *Włoskich szpilek*) ponoszą w powieściach Magdaleny Tulli zarówno „sądzeni” (ofiary Zagłady), jak i ich „sędziowie” (naziści). „Jedni i drudzy utonęli we własnym zwątpieniu, bez ratunku, samotnie” – można przeczytać we *Włoskich szpilekach* (WS, s. 70).

⁵⁸ W świątyni boga Saturna – patrona melancholików w jej centralnym miejscu wisiała waga. Zob. Ibidem, s. 358.

Melancholia (ukryta) w motywach i kontekstach ciężaru

Wszystko, co najważniejsze napisano kiedykolwiek o melancholii i co ma w tym sensie również bezcenny dla melanchologa walor kontynuacji aż po współczesność jej jeszcze przedchrześcijańskich idei, wiąże się z pojmowaniem tego „humoru” (choroby, „przypadłości”, ponurego nastroju, postawy egzystencjalnej) w kategoriach ciężaru. Figura ciężaru w odniesieniu do problematyki melancholii spełnia, jak sądzę, rolę czegoś w rodzaju uniwersalnej formuły. Ciężar stanowi w dyskursie melanchologicznym (zarówno w tekstach teoretycznych, jak i literackich) leksykalny ekwiwalent melancholijnej postawy, i to w wielu sensach naraz – kulturowym, cielesnym, psychologicznym, filozoficznym, socjologicznym itd.

Co więcej problematyka wagi, ciężaru jest szczególnie istotna dla badaczy „dorastających” w obszarze myśli północnoeuropejskiej. Pojęcie „ciężaru” szczególnie odnosi się tu bowiem do terminu „melancholia”, stanowiąc nawet – jak w przypadku duńskiego *tungsind* czy też niemieckiego *schwermut*⁵⁹ – jego rdzeń znaczeniowy. Jest to więc sprawa na tyle ważna, że warta jest, jak sądzę, osobnej, „monograficznej” wręcz, refleksji. Trzeba dodać, że jest to temat, któremu, poza wspomnianym już wcześniej esejem Agaty Bielik-Robson⁶⁰, nie poświęcono w ogóle miejsca w kulturoznawczych bądź *stricte* literaturoznawczych badaniach o melancholii. Wydaje się to sporym przeoczeniem w melanchologicznej refleksji, zwłaszcza, gdy pod uwagę weźmie się, jak duża jest dzisiaj literatura przedmiotu w ogóle (która dodatkowo wciąż się rozrasta). Co ciekawe, niemal we wszystkich, i to nie tylko polskich, tekstach teoretycznych o melancholii (zwłaszcza w *Czarnym słońcu* Kristevej czy w *Melancholii* Földényiego) sprawa ciężaru pojawia się. Funkcjonuje jednak jako bardziej element leksykalny, ujawniający się niejako bezwiednie w procesie pisania we własnym „dyskursie wewnętrznym” tychże tekstów. Nasuwa się więc hipoteza, że to, co ciężkie (ważkie, czyli w dawnym znaczeniu jeszcze „metafory żywej”⁶¹ – mające jakąś swoją wagę) kultura i język na tyle mocno związała z tym, co melancholijne, że metaforyka

⁵⁹ Określenie *tungsind* spopularyzowane przez Kierkegaarda to połączenie słów: ciężki i umysł, zaś niemieckie *schwermut* (*Schwermutigkeit*) to w dosłownym tłumaczeniu: „ciężkie usposobienie” (ciężkoduszność).

⁶⁰ A. Bielik-Robson: *Melancholia i ekstaza...*

⁶¹ Jak to, czyli ów problem skostniałych form językowych, które we współczesnym świecie straciły kontakt ze swoim pierwotnym etymologicznym znaczeniem – trafnie, choć prosto ujmuje Andrzej Szahaj: „Każda metafora martwa była kiedyś metaforą żywą”. Por. A. Szahaj: *Sławiński o interpretacji. Analiza krytyczna*. „Teksty Drugie” 2013, nr 5, s. 260.

ciężaru stała się dla pojęcia melancholii i teorii melanchologicznego języka niezauważalna, niemal przezroczysta.

Pisze o tym Agata Bielik-Robson, analizując postawę ponowoczesnego człowieka, jako bardziej lekką, niestałą, a nawet w pewnym sensie „ekstatyczną”. Badaczka zauważa, że z kolei postawa melancholijna – odwrotnie – należy do tych *modi* egzystencjalnych wyrażających się zasadniczo po stronie tego, co „ciężkie”, bliskie widzeniu życia człowieka jako niewzruszonego, prawie kamiennego trwania:

Melancholia jest (...) tą postawą egzystencjalną, w której najpełniej wyraża się monotonia istnienia oddanego bez reszty ciężarowi, nuda tożsamości, powagi, głębi, pamięci – wszystkich tych *modi* egzystencjalnych, które opierają się na wytrwałym i sumiennym, zamkniętym w sobie powtórzeniu⁶².

Jak również:

Ciężar i wszystko, co się z nim wiąże – upór, trwanie, tożsamość, dziedzictwo – spowite są szarą zasloną nudy, dwutysiącletnim kurzem tekstów monotonna szepczących o „godności istnienia” i „powadze egzystencji”⁶³.

Autorka *Innej nowoczesności* wskazuje w swoim artykule na szczególną wartość melancholii (którą, przyjmując jako filozofka kultury szeroką perspektywę kulturoznawczą, utożsamia z nudą) w życiu człowieka. Badaczka widzi w jej zdewaluowanej we współczesności postaci: melancholii jako „tylko braku ekstazy”⁶⁴ przyczynę samego postmodernizmu jako życia w „najlżejszym i najtańszym gatunku”⁶⁵. Melancholii, którą dzisiaj rozpatruje się przede wszystkim w kategoriach znużenia („teraz to już tylko synonim znużenia”⁶⁶). Uwaga ta zgadzałaby się z moimi wcześniejszymi ustaleniami o spopularyzowanej dziś interpretacji spojrzenia postaci z obrazu Dürera jako zasadniczo apatycznego. Należałoby, jak twierdzi Agata Bielik-Robson, przywrócić dawny, „twórczy” wymiar temu spojrzeniu, w którym nuda stanowiła wówczas konieczny „etap” na drodze do osiągnięcia pożądanej koncentracji

⁶² Ibidem, s. 63.

⁶³ Ibidem, s. 62.

⁶⁴ Ibidem.

⁶⁵ Ibidem.

⁶⁶ Ibidem, s. 64.

tuż przed ponownym podjęciem działania⁶⁷. W tym sensie melancholia jest rozpatrywana przez współczesną filozofkę jako również ciężar wielu ludzkich doświadczeń intelektualnych i zmysłowych (pamiętając o tym, że Frank Ankersmit doświadczenie historii ujmował w kategoriach wyjątkowego „doznania zmysłowego”⁶⁸), które można by całościowo określić jako pamięć historyczną i kulturową. W tym sensie Agata Bielik-Robson potwierdza niejako tezę Pawła Dybla, że „historia człowieka jest w swym najgłębszym wymiarze historią jego melancholii”⁶⁹. Poniekąd z tego powodu melancholijnymi zwykle określane są te kultury, w których czas ujmowany jest przede wszystkim linearnie, i gdzie ludzka świadomość obciążona jest tym, wszystkim, co mieści się w obrębie tej „temporalnej” – inaczej tego nie można nazwać – przestrzeni ciągłości.

Nie z samej jednak – pojmowanej jako proces historyczny kultury – akumulacji jej wielu elementów na przestrzeni wieków, wynika możliwość pokazania specyfiki melancholii poprzez ciężar czy też poprzez to, co uznawane (z kulturoznawczego i filozoficznego punktu widzenia) za ciężkie. U podstaw tego leży zgoła inne przekonanie, które – jak sądzę – ma związek z najstarszymi teoriami dotyczącymi pojęcia melancholii – tymi, które szukają przyczyn „czarnego humoru” wprost w „tajemnicy” ludzkiego ciała, jako główny czynnik sprawczy uznając brak należytej równowagi płynów fizjologicznych w organizmie ludzkim i ich wieloraki sposób mieszania się. Pojęcie *vertigo*, „lekkich zawrotów głowy”, na które powołuje się autorka *Melancholii i ekstazy*, pisząc dosłownie i metaforycznie o sposobach postmodernistycznego człowieka na uwalnianie się od ciężaru kultury, ma w istocie swoje osobne znaczenie w wymiarze medycznym i *stricte* psychiatrycznym. Jest to wprost remedium na stany melancholijne. Z tego (między innymi) powodu Antoni Kępiński jako jeden z ważnych czynników w (jak to określa) „kolorycie” melancholii

⁶⁷ Postulaty A. Bielik-Robson zdają się wynikać z szerszego tła, jak sądzę, współczesnych socjologicznych debat i głosów teoretyków kultury ponowoczesnej, medioznawców oraz pedagogów, którzy przestrzegają przed zgubnymi skutkami współczesnego wychowywania dzieci w atmosferze, gdzie nie ma miejsca na nudę, lecz przeciwnie chodzi o ciągłą stymulację percepcji (w której największą rolę odgrywają nowe media elektroniczne). Zob. m.in.: J. A. Rzewuski: *Fantastyczna nuda*. „Wprost” 2008, nr 51/52, s. 38–40; M. Konkel: *Login do fantazji. Dziecko w cyfrowym świecie*. „Tygodnik Powszechny” 2013, nr 32, s. 35; D. Golec: *W co się bawić?* Rozm. przepr. G. Sroczyński. „Gazeta Wyborcza” 2013, nr 291 z dn. 18.09.2013, dod. „Wysokie Obcasy” nr 50, s. 24–27.

⁶⁸ F. Ankersmit: *Język a doświadczenie historyczne*. Przeł. S. Sikora. W: Idem: *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*. Wstęp i red. E. Domańska. Kraków 2004, s. 223–246.

⁶⁹ P. Dybel: *Różne oblicza melancholii. Refleksje wokół książki Wolfa Lepeniesa „Melancholie Und Gesellschaft”*. „Kultura i Społeczeństwo” 1999, nr 2, s. 133.

uznaje odczucie „ciężkości (zahamowania)”⁷⁰, jakiego doznaje człowiek stale pogrążony w smutku. Refleksje legendarnego XX-wiecznego polskiego psychiatry, autora znakomitych prac naukowych (kwalifikowanych często, co znamienne w kontekście moich badań, na pograniczu medycyny i filozofii) z oczywistych względów odwołują się zasadniczo do pojęcia melancholii jako jednostki chorobowej, od XIX wieku określanej mianem depresji. Choć już na pierwszej stronie książki psychiatra pisze o melancholii jako o „smutku nurtującym ludzi, często oscylującym **na pograniczu normy i patologii**”⁷¹ (podkr. – K.D.-J.).

Uwagi Antoniego Kępińskiego sytuują problematykę melancholijną przede wszystkim w wymiarze swego rodzaju komunikacji pomiędzy ciałem a ogólnym „nastrojem”, pomiędzy gestami cielesnymi i doznaniem zmysłowymi, a ich błyskawicznym skutkiem w wymiarze psychologicznym. W następstwie tego autor *Melancholii* zaciera granicę pomiędzy porządkiem: cielesnym i duchowym, pokazując jednocześnie na przykładzie melancholika niesamowite porozumienie – w sensie fizycznym jako wpływu stanu umysłu na bezpośrednio obserwowalny kształt ciała – pomiędzy ciałem i psychiką. Stąd to, co „ciężkie” z psychologicznego punktu widzenia staje się automatycznie „ciężkie” w wymiarze dosłownie biologicznym. Na przykład o ruchach melancholika Antoni Kępiński pisze, że: „stają się zwolnione, skąpe, ciężkie”⁷², a na melancholijne „zahamowanie” wskazywać ma specyficzne „uczucie ciężkości”:

Subiektywnym wyrazem zahamowania jest uczucie ciężkości. Niekiedy chory ma zupełnie realne wrażenie, że ciężar jego ciała znacznie się powiększył. Subiektywne uczucie ciężaru ciała wyraźnie koreluje z nastrojem. Człowiek wesoły czuje się lekki, choćby w rzeczywistości ważył sporo. (...) Człowiek smutny czuje się ciężki, mimo że może wykazywać niedowagę⁷³.

Ten motyw ciężaru w odniesieniu do postawy człowieka w depresji ma w pracy autora *Melancholii* ogromne znaczenie. Po wielu przykładach i kontekstach, w jakie wpisuje Kępiński związek między melancholią a uczuciem ciężaru, pada w końcu w jego książce tak uniwersalno-filozoficzne w swojej wymowie pytanie, jak: „Czy w

⁷⁰ A. Kępiński: *Melancholia*. Warszawa 1979, s. 95–96.

⁷¹ Ibidem, s. 3.

⁷² Ibidem, s. 95.

⁷³ Ibidem.

ogóle życie ludzkie jest możliwe bez uczucia jego ciężaru?”⁷⁴. W tym względzie polski psychiatra, co ciekawsze: jako lekarz, wpisuje się w ten nurt myślenia o melancholii, która nie tyle dostrzega melancholię w jej chorobowym aspekcie, ile jako problem i specyfikę samej egzystencji ludzkiej. Psychiatrya melancholika pokazuje jako człowieka, który dąży przede wszystkim do samopoznania, poszukując odpowiedzi na temat specyfiki ludzkiej natury oraz gromadząc wiedzę na ten temat. Stąd w wielu pracach o melancholii i w literaturze, która tematyzuje na różne sposoby ten problem, natrafić można na tę samą refleksję (w wielu różnych wariantach), w której melancholik swoją postawę wobec świata widzi niejako „geometrycznie” jako dążenie do „anatomicznego opisanie stanu ducha”⁷⁵ („monografii własnej duszy”⁷⁶).

Mimo, że po raz pierwszy wydano *Melancholię* w 1974 roku, refleksje zawarte w tej pracy nadal wydają się aktualne. Wartością pracy Kępińskiego, jest, pomimo przewagi dyskursu psychiatryczno-psychologicznego, zwłaszcza sposób, w jaki przedstawia współczesny problem depresji, używając jednak „starego” języka spod znaku melancholii. Tego, który według naukowca ma w sobie o wiele większy potencjał do opisanie dzisiejszych problemów ludzi dotkniętych depresją niż ten język „medyczny”, który narodził się po dziewiętnastowiecznym podziale nauk na przyrodnicze i humanistyczne, gdzie termin melancholia został zasadniczo wpisany w problematykę psychiatryczną. Dlatego Kępiński już na wstępie swojej książki pisze, że woli słowo „melancholia” bardziej niż określenie „depresja” (stąd taki tytuł pracy). Pierwsze z nich bowiem pozwala mu na usytuowanie nawet z gruntu psychiatrycznych badań w nurcie myślenia o melancholii jako kontynuacji pewnych starych, uniwersalnych dyskusji o człowieku i jego losie⁷⁷.

⁷⁴ Ibidem, s. 160.

⁷⁵ G. Grass: *O bezruchu w postępie. Wariacje na temat miedziorytu Albrechta Dürera „Melancholia I”*. W: Idem: *Z dziennika ślimaka*. Przeł. S. Błaut. Gdańsk 1991, s. 223; Grass wskazuje tym samym na obraz Dürera jako ten, który w kulturze europejskiej jest tego najmocniejszym wyrazem.

⁷⁶ P. Śniedziwski: *Melancholijne spojrzenie...*, s. 35. Badacz przedstawia w swojej pracy sylwetkę i życie Jana Jakuba Rousseau, który właśnie jako próby „monografii własnej duszy” opisywał w swoim dzienniku swoją pasję obserwowania przyrody i tworzenia zielników.

⁷⁷ Do czasu powstania „nowoczesnej psychiatrii” jako odrębnej nauki, melancholia była pojęciem uniwersalnym: z pogranicza medycyny, filozofii, przyrody, religii, była częścią z powszechnej mowy świata. Smutek był wpisany w świat – bardzo szeroko, w kondycję człowieka, był traktowany jako część jego natury, jako jego przeznaczenie i, jak dodaje A. Kępiński, ludzka „dola” (Ibidem, s. 15). Od XIX wieku stał się natomiast tylko wąskim pojęciem psychologicznym, z zakresu nauk medycznych i humanistycznych. Stąd samemu pojęciu smutku (jako w pewnym sensie synonimie melancholii), które wydaje się być tak wytarte i zbanalizowane w codzienności, że trudno jest mu przyznać jakąkolwiek wartość naukową, autor *Melancholii* przydaje szczególnego znaczenia. To smutek funkcjonuje w pracy Kępińskiego, wpisany zarówno w obszar medycyny i terapii psychiatrycznej, jak i kultury, filozofii jako

Ta optyka myślenia o melancholii odczuwanej bezpośrednio przez ciało (w ciele) jako specyficzny ciężar objawia się w całej historii melanchologii, pod wieloma postaciami, z użyciem wielu różnych figur i emblematów, a w przypadku *stricte* literackiego świata przedstawionego – poprzez określone środki retoryczne. Dlaczego? Chodzi tu – jak sądzę – o to, by móc oddać w słowach czy w obrazie, przede wszystkim ten jedyny w swoim rodzaju kształt ciała człowieka pogrążonego w melancholii oraz o to, by odzwierciedlić, w jaki sposób człowiek – jako integralna całość duchowo-cieleśna właśnie – pozostaje we władzy tego „humoru”.

Biorąc to pod uwagę, można stwierdzić, że jedna z najstarszych i do dziś najbardziej popularnych figur melancholijnej postawy w całej tradycji ikonograficznej, pojawiająca się na wielu obrazach i ilustracjach jako poza („klisza dokumentująca melancholię”⁷⁸) typowa dla melancholika, stoi również pod znakiem ciężaru. Charakterystyczne ułożenie ciała, w którym w pozycji siedzącej głowa wspiera się niemal całkowicie na dłoni, wskazuje na pewien ciężar, który zdaje się przejmować władzę nad ciałem melancholika. Ów ciężar miałby wyobrażać (w zależności od tego, jak definiowana jest sama melancholia) według badaczy tematu między innymi: żalobę, ospałość, bądź twórcze myślenie⁷⁹.

W perspektywie ciężaru znakomicie ujmuje tę melancholijną pozę Marek Bieńczyk, kiedy pisze, że to postawa „szukająca jakby snu”⁸⁰ albo „oznaka życia, które nie może siebie utrzymać, przygniecione nieuniesionym ciężarem”⁸¹. Melancholik żyje permanentnie w stanie egzystencjalnego „obniżenia” – fizycznie i duchowo, co widać w

słowo kluczowe i przywoływany jest niejednokrotnie przez psychiatrę jako pierwsze ważne pojęcie na drodze do myślenia o człowieku jako o istocie obdarzonej psychiką, a nawet **staje się jej specyficznie pojmowanym warunkiem**. Jest wrodzonym elementem ludzkiej psychiki, jej pierwotnym ciężarem. Jednocześnie refleksje o tym, że „smutek jest dołą człowieka” oraz sposób filozoficznego, a nie typowo psychiatrycznego myślenia Antoniego Kępińskiego o człowieku, sytuują go w gronie naukowców, którzy patrzą na świat holistycznie, przypatrując się uważnie jego długiej historii. „Wydaje się zresztą, że zazdrosne uzurpowanie sobie przez psychiatrię wyłącznego prawa do analizy zdrowia psychicznego człowieka jest równie niesłuszne, jak pretensje niekiedy wysuwane wobec psychiatrów, że zabierają oni głos w takich sprawach nie dotyczących ich bezpośrednio, jak polityka, moralność, sztuka” – czytam w znakomitym eseju dołączonym do *Melancholii* (jako swoiste podsumowanie myśli Kępińskiego), napisanym przez Jana Mitarskiego, również lekarza. (Ibidem, s. 321), który stara się w tym tekście połączyć – co również znamienne dla myślenia Kępińskiego o melancholii – stanowisko medyczne, historyczne, kulturoznawcze itd.

⁷⁸ M. Bieńczyk: *Melancholia...*, s. 26.

⁷⁹ Zob. R. Klibansky i in.: *Saturn i melancholia...*, s. 315.

⁸⁰ M. Bieńczyk, *Melancholia...*, s. 26.

⁸¹ Ibidem.

jego sylwetce, która zdaje się coraz mocniej pochylać ku ziemi. Ma to jednocześnie w teoriach melanchologicznych dwojakie znaczenie.

Po pierwsze byłaby to przede wszystkim, jak twierdzi spora grupa melanchologów, sprawa braku metafizycznej („niebiańskiej”) perspektywy, która u melancholika zostaje zastąpiona wyłącznie „ziemską”, skończoną perspektywą geometryczną. Na ten temat pisałam już w poprzedniej części pracy. Należałoby do tego dodać uwagę, że jest to być może część z „kliszy” jeszcze starożytnego myślenia. To wówczas opisywano ludzi melancholijnych jako tych, którzy – dosłownie „patrzą w ziemię”⁸². Takie podejście z kolei wiązało się z tym, że melancholiczny bóg Saturn był patronem zwykłych rzemieślników i prostych ludzi („oddanych sprawom materialnym, przygotowanych do ciężkiej pracy rolniczej”⁸³), dla których ziemia i praca na niej miała szczególnie znaczenie.

Z drugiej strony, melancholia to faktycznie stan. Szczególnie jest to podkreślane w dzisiejszej psychiatrii, kładącej nacisk na aspekt równowagi fizjologicznej organizmu, ogólnego psychofizycznego „obniżenia” organizmu. Dlatego termin „depresja”, który w świecie nowoczesnym zastąpił melancholię, odpowiada w języku także różnego rodzaju „obniżeniom” poziomu czegoś – np. terenu poniżej poziomu morza, spadku wartości ekonomicznej, efektywności technologicznej, etc. Człowiek melancholijnie „ciężki”, pozbawiony niemal całkowicie sił witalnych, nie potrafi oprzeć się oddziaływaniu żadnej z sił zewnętrznych, choćby to były siły grawitacji. Można zatem powiedzieć, że ciężar, który, co ważne w tym kontekście, dawniej określano jako *gravitas*⁸⁴, w szczególny sposób legitymizuje życie melancholika. Dlatego też z tego, co ciężkie i masywne, przygniatające swoją (po)wagę, sztuka, literatura, jak również nauka (jako badająca pojęcie melancholii) czyni metaforę egzystencji dotkniętej melancholią.

Ostatecznie z tym wewnętrznym (a jak czyni go „tropologicznie” refleksja Antoniego Kępińskiego „ukrytym”, zalegającym w jego wnętrzu) ciężarem melancholik prawie nie podejmuje walki ani nie próbuje go unieść („Siła ciężkości zwycięża nad działaniem mięśni antygravitacyjnych – kąciaki oczu i ust opadają ku dołowi, sylwetka ciała jest zgarbiona”⁸⁵). Poddaje się mu z jednej strony z senną przyjemnością, a z

⁸² R. Klibansky i in.: *Saturn i melancholia*..., s. 69.

⁸³ T. Sławek: *Saturniczny pątnik*..., s. 63.

⁸⁴ Na określenie powagi, bycia ciężkim oraz siły ciężenia, czyli grawitacji używano niegdyś tego jednego łacińskiego terminu.

⁸⁵ A. Kępiński: *Melancholia*..., s. 95.

drugiej – ze smutną rezygnacją. Odzwierciedlać to może również wyjątkowy dla melancholii stan oddania się bez reszty nudzie życia, osunięcia się w „magnowatą” egzystencję jako czystą formę trwania. Taki punkt widzenia przedstawiałby jednak melancholika jako jednostkę absolutnie nietwórczą, pozbawioną potrzeb głębszego namysłu nad rzeczywistością, rozumienia jej. A to przecież ta wciąż nieodgadniona świadomość melancholika, przekonanie, że pod wpływem czarnej żółci zalegającej w ciele świat ukazuje się w jakiś zasadniczo inny sposób, fascynuje badaczy tego tematu od przeszło dwudziestu pięciu wieków. Stanowi to jednocześnie podstawę wszelkich teorii melanchologicznych, a przy tym dowodzi, że po tylu setkach lat wciąż trwających dyskusji na ten temat, warto wciąż podejmować na nowo badania w tym obszarze. To z tego powodu melancholia pretenduje dziś do bycia uniwersalno-antropologiczną kategorią, również jako ważne kryterium wartościowania rzeczywistości (estetyczne⁸⁶, filozoficzne⁸⁷, kulturowe⁸⁸, socjologiczne⁸⁹, psychosomatyczne⁹⁰, religijne⁹¹ i etc.), w czym ważna staje się na odwrót – hermeneutyczna praca wydobywania sensu ze świata.

Nie to jednak sprawia, że *melencolia* do dziś stanowi przedmiot zainteresowania artystów i badaczy z różnych dziedzin. Popularność melancholii w nauce wynika natomiast – jak sądzę – z kwestii, którą można określić w odniesieniu do specyficznej postawy melancholika wobec rzeczywistości – problemem komunikacji i nienazwania. Zastrzegam jednak, że nie zamierzam odwoływać się tutaj do wspomnianej już wcześniej problematyki nierozstrzygalności czy też zasadniczej niedefiniowalności tego terminu, lecz chciałabym pokazać problem w kontekście *stricte* literaturoznawczym, z punktu widzenia lektury dzieła melancholicznego. Z jednej strony więc jako problem samej niewystarczalności symboli i znaków języka wobec tego, co pogrążony w melancholii człowiek chciałby przekazać światu, innym ludziom. A z drugiej – jako specyfikę natury samego „humoru”, który działając w tajemniczy sposób już w ludzkim wnętrzu (jako „to jakieś »w sobie«”⁹²) sprawia, że melancholik traci zarówno

⁸⁶ Np. M. Bieńczyk: *Melancholia...*; A. Zeidler-Janiszewska: *Między melancholią a żalobą...*

⁸⁷ Np. G. Steiner: *Dziesięć (możliwych) przyczyn smutku myśli*. Przeł. O. i W. Kubińscy. Gdańsk 2009; W. Bałus: *Melancholia a nihilizm*. „Znak” 1994, nr 6, s. 67–75.

⁸⁸ Np. A. Bielik-Robson: *Melancholia i ekstaza...*

⁸⁹ Np. W. Lepenies: *Melancholie und Gesellschaft*. Frankfurt am Main 1969.

⁹⁰ Np. J. Kristeva: *Czarne słońce...*; P. Dybel: *Freud i płeć melancholii. Dyskusja z ujęciami melancholii przez Butler i Kristevą*. „Kronos” 2010, nr 1, s. 113–128.

⁹¹ Np. R. Burton: *Religijna melancholia...*

⁹² J. Kristeva: *Czarne słońce...*, s. 71.

symbolicznie (jako swoją dyspozycję psychiczną), jak i dosłownie (fizjologicznie) mowę. A przez to – jak to określiła poetycko Julia Kristeva – „mrocznieje w pustce asymbolii”⁹³.

Bułgarska badaczka swoją tezę o „śmierci mowy” u ludzi dotkniętych melancholią („zespołem melancholijno-depresyjnym”) przedstawia, wskazując już na wstępie swoich refleksji na fakt, że ów problem zaniku mowy u melancholików to jednocześnie cały proces, podzielony na wiele możliwych do zaobserwowania etapów. Proces ten przebiega od pierwszych sygnałów, czyli „nierytmicznych”, „rwących się zdań”, przez „powtarzające się, obsesyjne litanie”, aż po całkowite „zawieszenie procesu ideacji”, czyli wspomnianą już „pustkę asymbolii”. Melancholia zdaje się więc tym, co niełatwo poddaje się symbolizacji lub całkowicie „zahamowuje” (odwołując się do terminologii z książki Antoniego Kępińskiego, wydanej ponad dekadę wcześniej niż *Czarne słońce* Julii Kristevej) komunikację człowieka ze światem. Pojawia się zaraz pytanie, czy to przypadkiem nie ów problem, jaki mają melancholicy z symbolizacją swoich doświadczeń sprawia, że melancholia w tekstach literackich i teoretycznych, przedstawiana i poniekąd definiowana jest przez figurę ciężaru (ciężkich przedmiotów)? Być może tak jest. Symboliczne miejsce, które zajmuje w „zwykłym” ludzkim dialogu słowo (a które u osoby melancholijnej z wielu różnych powodów – i nie wszystkich możemy się według Kristevej domyśleć – się nie pojawia), u podejmującego wysiłek komunikacji melancholika „wypełnić” musi ciężar. Owo puste pole po oczekiwanym, ale nie nadchodzącym słowie, ustanowione w ten sposób jako swoisty „język” zastępczy⁹⁴. Poczucie bycia ciężkim, jakie ma taka osoba, a jednocześnie, jak się zdaje, pewna stała „gotowość” tego ciężaru do wypełniania sobą przestrzeni życiowej⁹⁵ i kształtowania postawy (również cielesnej) melancholika, może wynikać z tego, co wiemy dziś o melancholii przede wszystkim z refleksji Zygmunta Freuda.

⁹³ Ibidem, s. 39.

⁹⁴ J. Kristeva również zakłada istnienie jakiegoś „innego” języka w służbie melancholii, który definiuje jednocześnie jako pewne „poza językiem”. Zwłaszcza ciekawe z tego punktu widzenia są refleksje badaczki na temat potrzeby człowieka Zachodu (w opozycji do wszystkich wschodnich kultur, jak np. chińska, które nie są cywilizacjami „przekładalności rzeczy w sobie, lecz raczej cywilizacją powtarzania i odmieniania znaków, to znaczy cywilizacją transkrypcji”) do „przekładania” wszelkich zjawisk i rzeczy (jak np. próba „przełożenia”, a więc jednoznacznego zdefiniowania melancholii) na litery. Por. J. Kristeva: *Czarne słońce...*, s. 71.

⁹⁵ Przestrzeń to niewątpliwie jedna z najważniejszych kategorii dla głębszego rozumienia melancholii i sposobu zachowania dotkniętych nią osób, o czym szczegółowo piszę w piątym rozdziale mojej rozprawy.

Wiedeński psychiatra utożsamiając w „ogólnym obrazie”⁹⁶ melancholię z żałobą jako stanami, w których najważniejsze staje się poczucie utraty, pisze, że melancholik (w przeciwieństwie do człowieka w żałobie) nie potrafi wskazać, co utracił i – co być może gorsze w tym wypadku – „co oznacza ta utrata”⁹⁷. Dlatego w człowieku melancholijnym wyzwala się, jak twierdzi autor *Żaloby i melancholii*, tak zwana „energia obsadowa”, która powoduje, że melancholik ma stałą potrzebę „obsadzania” tej pustki powstałej po jakimś „utraconym” innymi obiektami. W ten sposób również – myśląc w kategoriach tego, co napisałam powyżej – melancholik dążyć będzie nieustannie (choć refleksja psychiatryczna jednoznacznie mówi o tym, że to praca Syzyfa) do „zapełnienia” tego bolesnego (samotrawiącego się⁹⁸) pustego miejsca po tym, co zostało utracone jakimś „innym”, jak sądzę nieważne wcale czym, ważne natomiast, że będzie to obiekt na tyle ciężki, treściwy, by na dłużej „wypełnić” ten obszar pustki po stracie.

Zatem istotą melancholicznego doświadczania rzeczywistości byłoby faktycznie, jak pisał Günter Bader, przede wszystkim to odczucie, że „nic nie mówi, wszystko ciąży”⁹⁹. I paradoksalnie z tego właśnie – braku odpowiedniego języka, w którym tajemnicza *melencolia* mogłaby zostać w końcu opisana, nieustannie czerpie swoją siłę i potwierdza swoje znaczenie, związek literatury z pojęciem melancholii. To przede wszystkim ta figura ciężaru (w sensie: balastu, kamienia, pewnych „gęstości” w poetyce utworów, różnorodnych przedmiotów, których „cisnące się zastępy spychają narrację ze stron powieści”¹⁰⁰ czy też pewna specyficzna koncepcja „dosłownej” metafory, którą posługuje się w swojej prozie właśnie Magdalena Tulli) wiąże, moim zdaniem, melancholię z pismem, z literaturą, jak również z twórczym umysłem pisarza, i jest powodem ich wzajemnego przyciągania się.

Już w samym myśleniu Antoniego Kępińskiego, który jako jeden z niewielu współczesnych mu badaczy dostrzegał zasadniczą niewystarczalność dyskursu

⁹⁶ „Wydaje się, że zestawienie melancholii i żaloby uzasadnione jest przez ogólny obraz obu tych stanów” – pisze Freud na początku *Żaloby i melancholii*. Por. Z. Freud: *Żaloba i melancholia*. Przeł. B. Kocowska. W: K. Pospiszyl: *Zygmunt Freud. Człowiek i dzieło*. Wrocław 1991, s. 147. .

⁹⁷ Ibidem, s. 149.

⁹⁸ O melancholii jako głębokim, „trawiącym” smutku pisze m.in. Jan Mitarski w zakończeniu *Melancholii* A. Kępińskiego. Ciekawe są jego refleksje na temat „frasunku” jako starego polskiego pojęcia melancholii, używanego już w renesansie przez Mikołaja Reja i Jana Kochanowskiego. Zob. Ibidem: *Zarys dziejów melancholii*. W: A. Kępiński: *Melancholia...*, s. 92.

⁹⁹ Cyt. Za: W. Bałus: *Mundus melancholicus...*, s. 72.

¹⁰⁰ E. Freedgood: *Czytając rzeczy*. Przeł. J. Sadowska. „Pamiętnik Literacki” 2009, z. 4, s. 113–135.

naukowego w stosunku do opisu i charakterystyki pewnych zagadnień (takich jak melancholia), ujawnia się potrzeba sięgnięcia do możliwie najbogatszego w swym ujmowaniu świata języka, a nawet zbudowania od podstaw całkiem innego. Dlatego naukowcy, których badania należałoby uznać za najbardziej wartościowe w dziedzinie melanchologii (tacy, jak choćby Kępiński i Kristeva) tak chętnie posługują się w swoich pracach *stricte* literackimi środkami wyrazu¹⁰¹. W tym sensie melancholiczny sposób doświadczania rzeczywistości i jej percepcji koresponduje z pisarskim i literackim sposobem (a nawet wybitnie poetyckim), w którym sprawy wyjaśniania rzeczywistości biorą na siebie: emblematy, metafory (metonimie, która jest „opisem gęstym”¹⁰²), figury retoryczne, którym bliżej raczej do hieroglifów niż do znaków pretendujących do absolutnej „przekładalności” świata na język¹⁰³. Stąd ufność Italo Calvino w „przyszłość literatury” i jej możliwości wypowiedzania pewnych spraw za pomocą „tylko sobie właściwych środków wyrazu”¹⁰⁴.

Trzeba dodać również, że melancholia jest dosłownie ciężarem literatury. Odmowa symbolicznego uczestnictwa w życiu przez melancholika to w pewien sposób automatyczny wybór języka alegorycznego, bliskiego tego, co w literaturze po stronie przedmiotu, materii, szczątku, śladu. Ponadto alegoria jako „znak osaczenia człowieka przez materialność”¹⁰⁵ (czy też materialnie reprezentowany świat) w szczególny sposób harmonizuje z geometrycznym i figuratywnym postrzeganiem świata przez *homo melancholicus*, jak również z tą silną tęsknotą w melancholii za „surowym” językiem literalnym¹⁰⁶, przerabiającym mowę na samą wagę i ciężar słów.

Jednocześnie próby wyrzucenia ciężaru z siebie, ale również zapisania go, znaczenia tekstu jego motywami i metaforami, to jedyna, jak się zdaje, możliwość, jaką ma melancholik (melancholik-pisarz) do wyartykułowania i przeniesienia ciężaru własnego cierpienia na zewnątrz.

¹⁰¹ Stąd też zarzut wobec trudnej i „dziwnej” poetyki *Czarnego słońca*, z którym niejednokrotnie spotkałam się w swojej praktyce dydaktycznej i w środowisku akademickim.

¹⁰² Ibidem, s. 124.

¹⁰³ Zob. przypis 109.

¹⁰⁴ Dokładnie I. Calvino tak pisał w swoich *Wykładach amerykańskich*: „Moja ufność w przyszłość literatury wywodzi się z przekonania, że istnieją rzeczy, które tylko literatura może wypowiedzieć za pośrednictwem tylko sobie właściwych środków wyrazu” (I. Calvino: *Lekkość*. W: Idem: *Wykłady amerykańskiego. Sześć przypomnień dla przyszłego tysiąclecia*. Przeł. A. Wasilewska. Warszawa 2009, s. 9).

¹⁰⁵ A. Lipszyc: *O nieprzekładalności przekładu*. „Literatura na Świecie” 2011, nr 5/6, s. 74.

¹⁰⁶ E. Freedgood: *Czytając rzeczy...*, s. 134.

Ten obiekt, który jest przyczyną melancholii to z jednej strony coś, co melancholik nie chce i w pewnym sensie nie potrafi utracić, co powstrzymuje wewnątrz siebie, by nie wyszło na zewnątrz (odeszło na zawsze). Z drugiej strony melancholik nie może tego dłużej zatrzymywać w sobie, bo to go dosłownie i metaforycznie dusi, przygniata swoim ciężarem, spowalnia rytm jego życia, prowadząc w końcu do ostatecznego zahamowania tego rytmu, czyli śmierci. Dlatego egzystencjalna sytuacja takiego człowieka przedstawiana jest w świecie literackim zasadniczo jako sytuacja niemówienia, bądź jako zobrazowane literacko próby artykulacji pewnych treści, choć finalnie odsłaniające zasadniczą niezdolność osoby pogrążonej w melancholii do zakomunikowania własnego bólu. To tak, jakby jakiś przedmiot utkwiał w jej gardle (w tym sensie również w „gardle” pisarza, a nawet szerzej, nieco „psychoanalizując” – „w gardle” literatury czy kultury) i, jak u bohaterki *Włoskich szpilek* Tulli, nie można go niestety ani ostatecznie połknąć ani usunąć¹⁰⁷.

Poczucie ciężaru ukrytego we wnętrzu człowieka jest zatem – jak sądzę – nie tylko główną przyczyną ludzkiej melancholii w ogóle, ale również z tego wyrasta cała literatura (kultura) melancholiczna zgromadzona na przestrzeni wieków. Dodatkowego argumentu przydaje fakt, że nawet tak odległe zdawałoby się od siebie czasowo i obyczajowo światy dwóch pisarzy-melancholików, jak XVII-wieczny świat Roberta Burtona i XX (i XXI-wieczny) świat Magdaleny Tulli stają się niemal tożsame ze sobą w identycznej niemal refleksji. Mianowicie oboje uważają, że zarówno literatura, jak i melancholia mają w istocie wspólne źródło: obie są rodzajem „obcego ciała”, „rodzaju wrzodu w głowie”¹⁰⁸, domagającego się od swego „nosiciela” odsłonięcia, zapisu.

¹⁰⁷ We *Włoskich szpilkach* pojawiają się co najmniej trzy warianty jednego zdania, co świadczyłoby o jego znaczeniu dla interpretacji utworu, a jak będę udowadniać w dalszych częściach pracy, dla całej twórczości M. Tulli. „A przecież zawsze się czegoś boi. Zawsze tego samego i niczego więcej. Ale ten strach tak wrósł w jej serce, że na co dzień wcale go nie czuje, **tylko czasem coś ją zaczyna dławić, jakby w gardle utkwilo obce ciało, które wzięło się tam nie wiadomo skąd**” (s. 142). „Coś dużego oddzieliło się od mojego serca, ruszyło do góry i boleśnie utknęło w krtani” (s. 140) oraz: „Na widok smolistej czerni poczułam, że jakiś mniej więcej **okrągły przedmiot oddzielił się od mojego serca i podszedł do obolałego gardła, za duży, żeby przecisnąć się w jedną czy w drugą stronę. Dławiłam się nim, nie mając pojęcia, skąd się tam wziął**” (s. 127); Wszystkie podkr. – K.D.-J.

¹⁰⁸ R. Burton wierzy dosłownie, że melancholia to coś namacalnego, realnie istniejącego wewnątrz organizmu. W ten sposób pisze o swojej niezwykle silnej potrzebie pisania, utożsamiając tym samym melancholię z czymś cielesnym, fizycznie obecnym we wnętrzu jego ciała: „To rodzaj wrzodu w głowie, który pragnęłam wydusić” (R. Burton: *Religijna melancholia...*, s. 23).

Rozdział II
MATCZYNY „DAR”
U ŹRÓDEŁ MELANCHOLII W PROZIE MAGDALENY
TULLI

Poznaliśmy kobietę opętaną pewnym urojeniem; zaciskała kciuk z taką mocą, że odgiąć go było można tylko z wielkim wysiłkiem, twierdziła, że dźwiga cały świat.

(O pewnej melancholiczce – Aleksander Trallianus¹)

Przeszłość waży najwięcej, zalega w ciele jak głaz.

M. Tulli (T, s. 32)

To prawda, że była gotowa obarczyć dziecko sporym ciężarem. Ale i ona go dźwigała.

M. Tulli (WS, s. 27)

¹ Cyt. za: Klibansky i inn.: *Saturn i melancholia...*, s. 74.

Ciężar niewidzialnego

Matka i melancholia

Cała melanchologia, również współczesna, opiera się właściwie na jednym pytaniu, wokół którego obsesyjnie krążą refleksje badaczy z różnych „epok”: skąd właściwie bierze się melancholia czy jej bardziej popularna dzisiaj nazwa – depresja? Mimo jednak wielu podejmowanych przez badaczy prób odpowiedzi i interesująco sformułowanych wniosków, pytanie to pozostaje wciąż otwartym. Pewnie dlatego większość dzisiejszych prac naukowych poświęconych tej kwestii ogranicza się zaledwie do poruszania problemu „stanu badań” oraz wysuwania nieśmiałyh propozycji terminologicznych. Jednak, żeby badanie problemu melancholii (w jakimkolwiek wymiarze i dyscyplinie) miało twórczą postać (albo co najmniej inspirującą dla innych badaczy) przed współczesnym melanchologiem stoi – moim zdaniem – jedna słusna droga. Mianowicie, by spróbować pod powierzchnią wielu teorii i różnic terminologicznych dostrzec nierozpoznane dotąd paralele. Wybieram ten właśnie sposób pracy, sądząc, że melancholia w swojej „niedefiniowalności” dotyczy jednego tematu, niezmiennego w swojej istocie od wieków – natury ludzkiej (oddanej wciąż tym samym pragnieniom) i ludzkiego ciała (w swoim fizjologicznym wymiarze zasadniczo niezmiennym). W tym sensie ujęcie melanchologiczne dostarczałoby zawsze jakiejś wiedzy istotowej o świecie humanistycznym, tyle, że w zależności od okresu – przebranej w retorykę aktualnie popularnych w danym okresie kategorii odnoszących się do ludzkiego świata. W tym sensie sposób melancholijnego doświadczania rzeczywistości jest zmienny, zgodny z językiem percepcji świata w określonym momencie historycznym. Jej pierwotne źródło pozostaje natomiast niezmiennie.

Dlatego, jak sądzę, wszystkie powody jej powstawania w wielu różnych wariantach, widziane w pewnej szerszej skali można sprowadzić do jednej, najwyżej dwóch przyczyn. Po pierwsze, melancholijnie zorientowana literatura z reguły przedstawia ludzkie życie niejako na przecięciu pewnych sił, czy to naturalnych czy metafizycznych. Człowiek zostaje usytuowany w środku świata (kosmosu), a jego absolutnie bierna, „znużona” wobec działania tych różnych energii postawa skutkuje właśnie melancholią (stąd m.in. melanchologiczne interpretacje księgi Hioba, zwłaszcza w kontekście „zakładu” Boga z szatanem; pewnie dlatego również cytat z tej księgi służy jako motto do *Melancholii* Kępińskiego). Po drugie, i bodaj to najczęstsza

tendencja, melancholia przedstawiana jest jako element obecny w życiu człowieka już w czasie jego narodzin (koncepcja kosmologiczna mówi, że melancholik to istota urodzona pod gwiazdą Saturna, metafizyczna – o związku melancholii z grzechem pierworodnym i „upadkiem” pierwszych ludzi, zaś w starej koncepcji czarnej żółci melancholię przedstawia się jako istniejącą w ciele melancholika substancję). W tym sensie melancholia wydaje się przynależna temu, co ludzkie, i to w najgłębszym znaczeniu tego słowa. Towarzyszy człowiekowi od zawsze – już od narodzin lub wkracza w jego życie w jakimś jego wczesnym momencie, i wtedy „rajski” sposób widzenia świata zmienia się na zasadniczo melancholijny¹. Skutkiem tego jest ten szczególny rodzaj tęsknoty, którą odczuwa melancholik za jakimś dobrostanem, okresem poczucia absolutnego szczęścia (przedmelancholijnym). Nie sądzę jednak, by to sama tęsknota stanowiła tu istotę melancholii, jak twierdzi wielu badaczy (przy okazji utożsamiając ją z nostalgią), lecz chodzi raczej o tę niemożność wywołania z pamięci obrazu owego dobrostanu, za którym się później całe życie tęskni.

Zatem melancholia byłaby kategorią w procesie interpretacji dzieła, która zmusza badaczy do poszukiwania tego, co najbardziej ludzkie w tekście, przyglądając się życiu takiego podmiotu melancholijnego w okresach jego „upadków”, „zahamowań”, swoistych pęknięć w spójnej, jak się zdawało wcześniej ontologii rzeczywistości i samej egzystencji. Dla melanchologa-literaturoznawcy, który również poszukiwałby argumentów dla autobiograficznej interpretacji utworów to jednocześnie wybór metodologii i terminologii, w których teorie lektury tekstu spotykają się z psychologicznym widzeniem świata.

Z tej perspektywy najbardziej wartościowe poznawczo i najbardziej inspirujące teksty melanchologiczne to, jak uważam te, w których badacze piszą o melancholii z prywatnego punktu widzenia (własnej melancholii) bądź starają się w dziele artystycznym odnaleźć ślady intymnych historii z życia jego autora (jako głównego podmiotu tekstu literackiego) – „melancholizujących” tę twórczość². Choć, trzeba

¹ Św. Hildegarda z Bingen, średniowieczna mistyczka, uważała, że człowiek rodzi się już z percepcją melancholijną. Przyczyną tego jest grzech pierworodny, a dokładnie moment, w którym człowiek zjada owoc z drzewa wiadomości dobrego i złego, co sprawia, że „światło”, jak pisze Św. Hildegarda, w człowieku gaśnie, a w ludzkim wnętrzu zapanowuje odtąd zmrok. Interesujące szczególnie jest to, że anachoreтка uzasadnia grzech pierworodny fizjologicznie, utożsamiając „upadek” człowieka z pojawieniem się w ludzkim organizmie substancjalnej konsekwencji tego „upadku” – czarnej żółci. Zob. Sabina Flanagan: *Hildegarda z Bingen. Żywot wizjonerki*. Przeł. R. Sudół. Warszawa 2002; M. Bieńczyk: *Melancholia...*, s. 87.

² Śledząc literaturę przedmiotu, zauważyłam jednocześnie ciekawą rzecz: że w tych właśnie pracach badawczych przedstawiających melancholię w kontekście najbardziej intymnych przeżyć z życia

przyznać, że to chyba najtrudniejszy sposób czytania tekstów o melancholicznej proweniencji, bo prywatność stawia interpretacji zawsze największy opór. Zarazem jednak to najbardziej wartościowy i najciekawszy, jak uważam, rodzaj lektury.

Dlatego sądzę, że dzisiejsze rozumienie melancholii w najbardziej interesującym wydaniu reprezentują i modelują autorzy (artyści, badacze), którzy piszą o problemie melancholii z punktu widzenia tego, co w ich życiu najbardziej intymne – jak niezwykle więź z matką (Roland Barthes³, ale również w pewien sposób bliski mu, co pokazała znakomicie Marta Koszowy w swojej książce – Tadeusz Różewicz⁴), z gruntu prywatnych relacji psychiatry czy psychologa ze swoim pacjentem (Julia Kristeva, Hanna Segal⁵, Antoni Kępiński). Ale też piszących o własnej melancholii jako konsekwencji konkretnych, bolesnych zdarzeń w ich życiu (jak wczesne doświadczenia porzucenia przez matkę u Hanny Segal⁶) albo doświadczeń historii zasadniczo melancholizujących nasze czasy (jak np. Holocaust), lecz pokazanych z perspektywy własnych losów bądź losów swoich bliskich (Frank Ankersmit⁷, większość pisarzy z tzw. drugiego pokolenia po Zagładzie).

W tych pracach dyskurs naukowy nierzadko bywa bezradny wobec tego, co w podmiocie melancholiczne, i co chce koniecznie dojść do głosu. Stąd tak duży udział języka literackiego (pełnego środków retorycznych, a przez to tak trudnego do tłumaczenia na inne języki) w tekstach *stricte* naukowych.

określonych jednostek (artystów, pisarzy), „brakuje” zasadniczo pojęcia „nierozstrzygalności” w odniesieniu do melancholii. Dominuje natomiast bardziej twórczy – hermeneutyczny i fenomenologiczny – sposób nie tylko ujmowania kwestii związanych z melancholią, ale w ogóle w odniesieniu do obserwowanej rzeczywistości.

³ Jako zasadniczo „podmiot melancholijny” Roland Barthes ustanawia się sam w takich pracach, jak: *La Chambre Claire. Note sur la photographie* (Światło obrazu. Uwagi o fotografii. Przeł. J. Trznadel, Kraków 1996) oraz: *Journal de deuil. 26 octobre 1977–15 septembre 1979* (Dziennik żałobny. 26 października 1977–15 września 1979. Tekst przygot. i oprac. przez N. Léger. Tłum. K.J. Jaksender. Wrocław 2013).

⁴ M. Koszowy dostrzegła i twórczo wykorzystała w swojej pracy niezwykle związek między refleksją R. Barthes’a ze Światła obrazu z problematyką poematu T. Różewicza *Matka odchodzi* (Wrocław 2004), w których rzeczywistość, jej sposób rozumienia zapośredniczony jest w obu przypadkach poprzez fotografię i doświadczenie żałoby. Zob. M. Koszowy: *Zdjęcie i żałoba. „Światło obrazu” Rolanda Barthes’a i „Matka odchodzi” Tadeusza Różewicza*. W: Eadem *W poszukiwaniu rzeczywistości. Mediacyjna rola fotografii we współczesnej prozie polskiej*. Kraków 2013, s. 65–89.

⁵ M.in. *Rêve, art et phantasme* (Marzenie senne, wyobrażenia i sztuka. Przeł. P. Dybel. Kraków 2003), *Psychoanaliza, literatura i wojna. Pisma z lat 1972–1955* (Przeł. D. Golec. Wstęp W. Hańbowski. Gdańsk 2005).

⁶ Zob. J.M. Quinodoz: *Rozmowy z Hanną Segal. Jej wpływ na psychoanalizę*. Przeł. J. Groth. Gdańsk 2012.

⁷ F. Ankersmit: *Pamiętając Holocaust: żałoba i melancholia*. Przeł. A. Ajschtet, A. Kubis, J. Regulska. W: Idem: *Narracja, reprezentacja, doświadczenie...*, s. 403–426.

Dlatego dziwi mnie to, że na przykład Alina Świeściak badając w swojej pracy twórczość Tadeusza Różewicza pod kątem melancholii, nie wspomniała nawet o tomie *Matka odchodzi* z 1999 roku, w którym poeta mierzy się ze śmiercią swojej matki Stefanii. Pominięcie to razi tym bardziej, że autorka *Melancholii w poezji polskiej po 1989 roku* już z początku określa poezję Różewicza jako „przywiązaną do braku, zafiksowaną na nim (...) poezji nieszukającej żałobnego pocieszenia, wierną utracie i świadomą jej ostateczności”⁸, a przy tym: „wyznaczając nieustanną konieczność nazywania go, rozpamiętywania”⁹. Podobnie zresztą jak niewielu dürerologów bierze pod uwagę, interpretując *Melencolię I*, że sztych został stworzony tuż po śmierci matki artysty¹⁰. Żałoba po matce może więc tkwić również u podstaw jednego z najważniejszych dzieł w całej historii melanchologii!

Z drugiej strony figura matki, doświadczenie macierzyństwa oraz relacja rodzic – dziecko stanowią we współczesnej teorii tekstu i w różnych metodologiach interpretacyjnych szczególnie przedmiot zainteresowania. W mikroskali rodzinnych historii, w relacji matki i dziecka przedstawia się dzisiaj wiele różnych problemów, zarówno na gruncie samej literatury, jak i badającego ją literaturoznawstwa. Jest to efektem, jak myślę, potężnych zmian, jakie pod koniec XX wieku dokonały się w polskiej humanistyce, w której pojęcia doświadczenia¹¹, zmysłów, cielesności, przeformułowały wcześniejszą „ojcowską” (męską) metaforę języka naukowego¹².

⁸ A. Świeściak: *Melancholia w poezji polskiej...*, s. 27.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Ciekawe, że nie wzięli tego tropu w interpretacji dzieła norymberczyka pod uwagę również najślynniejsi dziś dürerolodzy, czyli Klibansky, Panofsky i Saxl w ich cytowanej już przeze mnie po wielokroć książce. W tym względzie uznanie należy się polskiemu historykowi sztuki – Janowi Białostockiemu, który w swojej pracy o życiu i twórczości autora *Melencolii I* wskazywał na duże prawdopodobieństwo, że główną przyczyną powstania miedziorytu, i charakterystycznego dla późnej twórczości Dürera zwątpienia w sens pracy artysty jest właśnie śmierć matki. Zob. J. Białostocki: *Dürer...*, s. 46.

¹¹ Mam na myśli tutaj chociażby prace Ryszarda Nycza (*Literatura jako trop rzeczywistości, Nowoczesność jako doświadczenie*), pod których mocnym wpływem pozostaje dzisiaj polskie literaturoznawstwo, przez co właściwie sposób niemal niezauważalny i „naturalny” przeszliśmy z czytania na „doświadczenie lektury”.

¹² Wspomnieć tutaj należy, niestety w telegraficznym skrócie, o drodze, jaką przeszło polskie literaturoznawstwo w zakresie zmiany dyskursu w badaniach nad literaturą, czyli od „męskich” militarnych metafor, którymi posługiwał się jeszcze np. w swoich strukturalistycznych tekstach Janusz Sławiński – np. słynny artykuł J. Sławińskiego: *Uwagi o interpretacji (literaturoznawczej)*. W: Idem: *Próby teoretycznoliterackie*. Warszawa 1992) do poststrukturalistycznego, cielesnego języka, które wszczepiły na grunt polski m.in. pisma Rolanda Barthes’a i Julii Kristevej, traktujące o literaturze z perspektywy ciała i doświadczonej przez nie (również w trakcie lektury) przyjemności bądź przeciwnie – odrzy (R. Barthes: *Przyjemność tekstu*. Przeł. A. Lewańska. Warszawa 1997 czy J. Kristeva: *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*. Przeł. M. Falski. Kraków 2007).

Nie mówiąc o ogromnym wpływie filozofii feministycznej i *gender studies*, które naukowo „debiutowały”, upominając się o dostrzeżenie przez badaczy samej obecności kobiety w tekście. Dlatego dzisiejszy język literaturoznawczy chętnie posługuje się pojęciami taktylności, doświadczenia, śladu, „skóry” etc. To z kolei zwraca uwagę na bardzo ważny problem swoistego zdeterminowania współczesnych badań literackich obsesyjnie krążących wokół referencjalnych możliwości tekstu jako wyjątkowego zapisu „pamięci” ciała.

To współczesne zainteresowanie tekstem literackim jako przestrzenią prywatną, autobiograficzną¹³ doprowadziło nie tylko do zmiany sposobu czytania utworów, ale też samego definiowania literatury. Myślenie, że świat literacki to stekstualizowana tęsknota za tym, co bliskie („swoje”) lub nawet ukryte głęboko pragnienie powrotów w istocie niemożliwych, jak symbiotyczna relacja z ciałem matki i wytwarzaną przez niego czułością¹⁴, ma w dzisiejszej teorii literatury swoje wielorakie konsekwencje. Od zwrotu w stronę antropologii oraz kulturowej teorii literatury po badania zainteresowane wprost „somatopoetyką” i szukaniem różnych przejawów cielesności w literaturze. Anna Łebkowska twierdzi, że jest to w pewnym sensie powrót starego renesansowego myślenia, kiedy człowiek był miarą wszystkich rzeczy – stąd to, co emocjonalnie bliskie istocie ludzkiej, również w naukach pojawia się dzisiaj w bardziej intymnym wydaniu. Przykładem może być „miejsce wypierające przestrzeń, osoba zastępująca podmiot (...) pamięć rywalizująca z historią”¹⁵. Dlatego również coraz częściej w samych analizach i interpretacjach utworów pojawiają się pytania o to, jak owo ciało („Rytmy ciała – bicie serca, puls, pocenie się, krwawienia periodu, lepkość spermy, pozycja przy oddawaniu moczu, ruch kiszki”¹⁶) w istocie łączy się z literaturą? Efektem tego jest znamienne w dzisiejszych naukach humanistycznych zawężona percepcja badawcza i przekonanie, że w najdrobniejszych szczegółach: gestach ciała,

¹³ Takiego dokładnie wyrażenia – „przestrzeń autobiograficzna” – jako określenia pewnej całości wielu różnych autobiograficznych elementów w dziełach pisarzy używa Philippe Lejeune: *Pakt autobiograficzny*. W: Idem: *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*. Red. R. Lubas-Bartoszyńska. Przeł. W. Grajewski, S. Jaworski i inni. Kraków 2001, s. 54.

¹⁴ Do przyglądania się tym interesującym relacjom matka-dziecko, matka-przyszły twórca w dziełach wielu pisarzy zachęcają znakomite prace Hanny Segal – psychoanalityczki, która w kształtowaniu wyobraźni przyszłego twórcy, pisarza widzi ogromny wpływ związku matki i dziecka i w jego skomplikowanych, nieraz bardzo trudnych dla samego badania psychoanalitycznego, przejawach. Zob. m.in. H. Segal: *Marzenie senne, wyobrażenia i sztuka*. Przeł. P. Dybel. Kraków 2003 albo J.-M. Quinodoz: *Rozmowy z Hanną Segal*. Przeł. J. Groth. Sopot 2012.

¹⁵ A. Łebkowska: *Jak ucieleśnić ciało: o jednym z dylematów somatopoetyki*. „Teksty Drugie” 2011, nr 4, s. 12.

¹⁶ Cz. Miłosz: *Nieobjęta ziemia*, Wrocław 1996, s. 31.

różnicy w spojrzeniu, pamiątkach po bliskiej osobie (ten sposób percepcji, który Roland Barthes posunął do takich granic, jak fenomenologiczne badanie jednego zdjęcia swojej matki¹⁷) można odkryć istotę danej osoby, a nawet zagadki rządzące samym bytem. To pozwoliło współczesnym literaturoznawcom myśleć o tekstach literackich na innym poziomie, i na innych poziomach pozwoliło je czytać. Nieprzypadkowo „nauczycielami” nowego typu interpretacji tekstów są badaczki i badacze (Hanna Segal, Julia Kristeva, Roland Barthes...), którzy sami niejednokrotnie ustanawiają się w swoich pracach w czułych bądź przeciwnie – wyrażających pewne pretensje wobec bliskich osób – rolach matek i córek (synów).

Myślę, że zasygnalizowany powyżej, inny sposób czytania i rozumienia tekstu najtrafniej „przetłumaczył” na „poetykę” myślenia w języku polskim Michał Paweł Markowski, kiedy parafrazując autorkę *Czarnego słońca*, pisał o świadomości współczesnych literaturoznawców, że: „mowa skrywa w sobie zarówno cielesny niepokój, jak i stabilne znaczenia”¹⁸. Markowski dodaje również, że „cielesny niepokój” pozostaje zasadniczo nienazwany. Można by więc dopowiedzieć, że jakaś część mowy (tekstu) istnieje immanentnie w pewnym obszarze straty. Ucieka nam. Z tego z kolei możemy wnioskować, że są kwestie w literaturze „naturalnie” melancholiczne, a nawet można by powiedzieć, że cała literatura wyrasta na pewnym gruncie melancholicznym, zaś pisarz jest świadomy istnienia tego obszaru straty, na której jednocześnie powstaje jego dzieło. W tym sensie będzie zawsze *per se* melancholikiem¹⁹.

Co więcej im ta świadomość u danego pisarza (że sfera emocji i zmysłów pozostaje w dużej części przez język utracona) większa, oraz im kategoria melancholii

¹⁷ R. Barthes: *Światło obrazu...*

¹⁸ M.P. Markowski: *Przygoda ciała i znaków. Wprowadzenie do pism Julii Kristevy*. W: J. Kristeva: *Czarne słońce...*, s. 16.

¹⁹ Pod koniec cytowanych już przeze mnie rozmów Jeana-Michela Quinodoza z Hanną Segal pojawia się jako swoiste podsumowanie tematu „artystycznego powołania” bardzo ciekawa refleksja Johna Bergera (krytyka sztuki, pisarza). Przytacza ją David Bell: „Napisał on (John Berger – K.D.-J.), że jeden z najgłębszych motywów wewnętrznych tworzącego pisarza wywodzi się z obawy przed popadnięciem w zapomnienie. Berger powiedział, że to, co nazywamy obawą przed śmiercią, nie jest obawą przed śmiercią *per se*, ale jest obawą przed umieraniem z pozostającymi wciąż w nas nienarodzonymi dziećmi. Oznacza to bowiem, że umieramy wraz z tym, co moglibyśmy urodzić, co nie zaistnieje, co kończy życie w nas. Gdy artysta potrafi uwolnić swoje idee, ustąpić im miejsca w świecie, wówczas – że się tak wyrażę – może umrzeć, może być gotowy na śmierć, nie odbierając jej w tak prześladowczy sposób. Jeśli zaś omnipotentnie trzyma się swojego dzieła, nie uwalnia go (...) to umiera wraz z nim w ten sposób ulega swemu pragnieniu, by zgładzić nienarodzone dzieci, co jest prawdziwą tragedią”. Por. J.-M. Quinodoz: *Rozmowy z Hanną Segal...*, s. 62. Przypuszczam, że owo straszne uczucie możliwości „zgładzenia nienarodzonych dzieci” towarzyszy większości twórców. W tym sensie figura pisarza jest dla melanchologa wyjątkowo interesującym przedmiotem badań, zwłaszcza z punktu widzenia tego, co pisarze mają do powiedzenia na temat melancholii i swojej z gruntu melancholicznej pracy artysty.

ważniejsza w jego twórczości, tym dzieła te ujawniają więcej poziomów interpretacyjnych, a ich analiza bywa bardziej interesująca. Wynika to z tego, że w całej swojej karierze trwającej wieki, pojęcie melancholii zawsze zmuszało badaczy do ponawiania pytań o możliwości języka w zakresie odwzorowania świata. Do dzisiaj melancholodzy zastanawiają się nad tym, jak przenieść ów ciężar („*gravidum cor, foedum caput*”²⁰) i rytm ciała na grunt literalny, nie tracąc ich. Z jednej więc strony badacze melancholii i sami melancholicy nieustannie kwestionują znaczenie języka w przedstawianiu rzeczywistości, a z drugiej zdają sobie sprawę, że świat możliwy jest do pojęcia wyłącznie w jego filologicznym wymiarze. Nawet ci melancholodzy, którzy niewiele mają zawodowo wspólnego z literaturoznawstwem czy filologią, zaczynają swoje teorie od refleksji głęboko filozoficznych na temat słowa i języka:

Słowo mówi mniej, niż chcielibyśmy zakomunikować – ale fakt, że nie sposób wygnać z życia nieporozumień, wskazuje na to, iż nie chodzi tu o zaledwie niedoskonałość techniczną, lecz o najpierwotniejszy paradoks języka, komunikowania siebie; słowa zdradzają niewiele, ponieważ tkwi w nich zbyt wiele treści; niezależnie od tego, co mówimy, o czym mówimy, nasze słowa wyrażają nie tylko to, co chcielibyśmy zakomunikować. W ich głębi ukryty jest inny świat, świat niekomunikowany, który słowom tym nadaje życie²¹.

Dla badaczy melancholii obsesją wręcz staje się myśl: o potrzebie znalezienia takiego języka, który dotyka świata *in crudo*. W tym sensie refleksja melanchologiczna, jak żadna inna, kieruje nas w badaniu literatury w stronę środków, które znajdują w tekście literackim sposób, by „przekroczyć porządek symboliczny”²². Melancholia byłaby więc tym uniwersalnym stanem ludzkiej psychiki: z jednej strony dążącym do ujawnienia w języku „innej” prawdy (ciała, biologii) niż ta, którą przekazują fałszywe symbole i znaki ustalone na zasadzie społecznej umowy, a z drugiej – zasadzającym się na pragnieniu przynajmniej wyobrażeniowego powrotu do czułych, matczyńskich relacji ze światem, które z różnych przyczyn zostały w przeszłości zerwane.

²⁰ R. Burton: *Religijna melancholia...*, s. 21–22.

²¹ L. Földényi: *Melancholia...*, s. 7.

²² Jak środki poetyckiego wyrazu: intonacja, rytm, metaforyka, powtórzenia, elipsy, inwersje, pauzy, milczenia itp. Zob. B. Smoleń: *Koncepcja melancholii Julii Kristovej*. W: *Sumienie. Wina. Melancholia. Materiały polsko-niemieckiego seminarium*. Warszawa, październik 1997. Red. P. Dybel. Warszawa 1999, s. 226.

„Z dzieci przemienieni w dorosłych...”

Te zerwane związki ze światem, tęsknotę za nimi i rzeczywistością w jej zmysłowym dotknięciu, która niestety, jak się okazuje, „przy pozorach solidności zrobiona jest z łatwopalnej tektury” (WS, s. 73) chciałabym uczynić punktem wyjścia do badań nad twórczością Magdaleny Tulli. Może się to wydawać z początku dość odważnym posunięciem zważywszy na fakt, że twórczość tej pisarki przez lata uznawano za całkowicie pozbawioną referencjalnych odniesień do świata pozaliterackiego, a język jej utworów za „ujawniający swoje czysto dekoracyjne właściwości”²³. Światy przedstawione w interesującym mnie pisarstwie określano jako „świat ikon, w których rację bytu ma tylko przygodna makieta, fragmentaryczne miasteczko z incydentalnymi bohaterami – którzy są tu tylko na chwilę, jeśli w ogóle są”²⁴. Każdą zaś kolejną powieść od – debiutanckich *Snów i kamieni* po trzecią z kolei *Tryby* – uważano za coraz to radykalniejsze przejawy prozy metafikcjonalnej. „Czy jest więc – powieść *Tryby* – krokiem w zupełną jałowość, piankę, watę cukrową?” – pytał Michał Witkowski recenzując tę książkę²⁵. Z drugiej strony już w jednym z pierwszych wywiadów – z Markiem Zaleskim z 1999 roku, pisarka zdradzała wyraźne zainteresowanie tym, jak w istocie literatura łączy się z rzeczywistością. Niemal cała rozmowa toczyła się wokół kwestii relacji pomiędzy literacką opowieścią a obecnymi w niej prawdziwymi wydarzeniami (faktów), co Magdalena Tulli podsumowała w mocno melancholijnym tonie. Mówiła wtedy o braku jako głównej kategorii określającej ludzką egzystencję:

Być może nie mamy naprawdę nic prócz braku. Więc trzeba żyć w poczuciu braku. Przynajmniej ci, którzy się uważają za dorosłych. Nie oszukiwać się, nie pić, nie szaleć. I jeszcze innymi się opiekować, kto może. To trudne i boli, żyć się odechciewa na samą myśl. Ale nie ma nic lepszego do zrobienia niestety²⁶.

Czytając końcówkę cytowanego wywiadu, przyszło mi na myśl, że chyba trudno byłoby znaleźć we współczesnej literaturze polskiej autora, który nie odrywając się od zagadnień *stricto* literackich (Magdalena Tulli cały czas cierpliwie odpowiadała na

²³ Ł. Badula: *Pętla światozmyślenia*. „Fa-art” 2006, nr 1/2, s. 38.

²⁴ M. Suchańska: *Eksperyment Magdaleny Tulli*. „Polonistyka” 2006, nr 6, s. 16.

²⁵ M. Witkowski: *Narrator wyszedł z domu o wpół do dziesiątej*. „Akcent” 2003, nr 3, s. 160–161.

²⁶ *Za plecami narratora*. Rozm. przepr. Marek Zaleski. „Res Publica Nowa” 1999, nr 8, s. 81.

pytania Marka Zaleskiego o specyfikę narracji i konstrukcję bohaterów w swoich utworach) pozostawałby jednocześnie w tak bliskim kontakcie z rzeczywistością i to w jej najbardziej pragmatycznych wymiarach („Nie oszukiwać się, nie pić, nie szaleć. I jeszcze innymi się opiekować”). Można by nawet rzec, że autorka *Snów i kamieni* świadomie miesza w tym wywiadzie porządek realny z literackim, dookreślając kategorie literaturoznawcze pojęciami z zakresu zwykłych doświadczeń egzystencjalnych (życie jako „akcja”, postać narratora widziana z perspektywy jego „doświadczeń”/„emocji” czy kwestia „narracji”, którą pisarka radzi uzgadniać z innymi, inaczej można zyskać samych „nieprzyjaciół”).

A jednak z jakichś powodów cała niemal energia krytyków i badaczy – z jednym właściwie wyjątkiem²⁷ – skupiła się po wydaniu trzech pierwszych powieści Magdaleny Tulli (kolejno: *Snów i kamieni*, *W czerwieni* i *Trybów*) na tropieniu i zastanawianiu się nad rolą autotematyzmów w twórczości warszawskiej pisarki, nie widząc powodów do zainteresowania tym, co za metaliteracką fasadą mogłoby się ukrywać. Czytano wspomniane powieści przede wszystkim z perspektywy percepcji „postmodernistycznej”, w której droższe od realnego świata jest jego własne symulakrum i sam estetyczny pochod znaków i symboli zamiast ich znaczeń funkcjonujących w służbie odzwierciedlania problemów świata rzeczywistego. Toteż tak zorientowanym lekturom powieści Magdaleny Tulli towarzyszyły najczęściej refleksje filozofów i badaczy współczesnej kultury, dla których postmodernistyczne widzenie świata jest bliskie. Przywoływano zatem często takich myślicieli, jak Jean Baudrillard²⁸, Zygmunt Bauman²⁹, Jean-François Lyotard³⁰, Paul de Man³¹, a nawet

²⁷ W pierwszych latach recepcji twórczości M. Tulli najwcześniej Lidia Burska – choć nieśmiało – zasugerowała w swojej recenzji *Trybów*, że książka ta poza „stwarzaniem fikcyjnych światów” może być również powieścią o „historiach rzeczywistych, przyczajonych gdzieś z tyłu każdego zmyślenia” („one są bowiem mniej lub bardziej widoczną podszewką elegancko skrojonych zdań”). Por. L. Burska: *Tryby smutku*. „Res Publica Nowa” 2003, nr 6, s. 83.

²⁸ M.in.: K. Krowiranda: „Słowami da się wprawić w ruch wszystko”. *O podmiocie i innych elementach świata przedstawionego w „Trybach” Magdaleny Tulli*. W: *Podmiot i tekst w literaturze XX wieku. Warsztaty interpretacyjne*. Red. H. Gosk, A. Zieniewicz przy współpracy K. Krowirandy i Ż. Nalewajki. Warszawa 2006, s. 278–287; A. Izdebska: *Proza Magdaleny Tulli...*

²⁹ M.in.: A. Ubertowska: *Sen i nożyce ogrodnika*. „Tytuł” 1996, nr 1/2, s. 188–191.

³⁰ M. Suchańska: *Eksperyment Magdaleny Tulli...*

³¹ E. Wiegandt: *Postmodernistyczne alegorie Magdaleny Tulli*. W: *Eadem: Niepokoje literatury. Studia o prozie polskiej XX wieku*. Poznań 2010, s. 231–242.

reżysera – Larsa von Trier (m.in. z punktu widzenia tej „ledwie zamarkowanej scenerii”, znamiennej dla scenografii filmów duńskiego reżysera³²).

Wspomniany sposób odczytywania powieści Magdaleny Tulli – z „postmodernizującym” kluczem – był przez wiele lat właściwie jedyną metodą interpretacji jej tekstów, z którego jednocześnie chętnie korzystali kolejni badacze sięgający po utwory warszawskiej pisarki. Przypuszczam, że to tamto – z czasów debiutu interesującej mnie artystki – zachłyśnięcie się krytyków eksperymentatorskim wymiarem tej prozy³³ spowodowało, że inny wymiary tej prozy, nie mniej ciekawy, został na długi czas przysłonięty. Przez to również przez lata ignorowano głos samej autorki, nie dostrzegając wyraźnych akcentów, jakie ona z uporem rozkładała w komentarzach do własnej prozy. Finalnym skutkiem tego była między innymi irytacja, z jaką w wywiadzie z Michałem Larkiem w 2009 roku autorka *Włoskich szpilek* kategorycznie sprzeciwiła się takim odczytaniom swoich dzieł, w których na język utworu nie patrzy się jak na „tylko narzędzie”, lecz na bohatera powieści (jak w przypadku prozy lingwistycznej)³⁴.

Dopiero po wydaniu w 2006 roku *Skazy*, której, jak zauważyła w swoim artykule Beata Przymuszała, „rozpiętość interpretacyjna jest uderzająca”³⁵, pojawiły się głosy, a nawet rozgorzała cała dyskusja na temat możliwych związków powieściowych „historyjek” z historiami prawdziwymi. Dyskutowano wówczas między innymi, czy los powieściowych uchodźców można utożsamić z losem ofiar Zagłady? Wtedy również po raz pierwszy w pracach omawiających tę twórczość pojawił się problem wspólnoty oraz wynikający z niego problem wykluczenia z niej, o którym wcześniej (zanim jeszcze ukazała się *Skaza*) wielokrotnie mówiła w wywiadach pisarka.

Interesująca wydaje się myśl o prześledzeniu wszystkich publicznych wypowiedzi Magdaleny Tulli – od tych pierwszych zaraz po jej debiucie w 1995 roku aż po wywiady udzielone po wydaniu *Awantury w lesie* w 2013 roku. Można by wówczas dostrzec (jak przypuszczam), że pewne frazy, jak na przykład ta, że do pisania

³² A. Jarzyna: *Na peryferiach...*, s. 193; M. Cuber: *Niepełne zbawienie*. „Nowe Książki” 2006, nr 4, s. 30–31.

³³ Odsyłam do wstępu tej rozprawy.

³⁴ *Pułapka komunikacyjna*. Rozm. przepr. Michał Larek. „Czas Kultury” 2009, nr 2, s. 14.

³⁵ B. Przymuszała: *Pusta pustka? O zanieczyszczonej polskiej pamięci w „Skazie” Magdaleny Tulli*. „Akcent” 2008, nr 4, s. 61–68.

motywuje autorkę *Skazy* głównie „nadzieja na porozumienie z innymi tą drogą”³⁶, powtarzają się prawie w każdej jej wypowiedzi. Niemal w każdym wywiadzie obsesyjnie wręcz powraca motyw wspólnoty i jej bolesnego dla autorki *Trybów* braku. Jak istotne w pisarstwie Magdaleny Tulli jest to pojęcie, można się również przekonać, analizując jej twórczość pełną odniesień do odwrotnie – bolesnego poczucia wyobcowania („skaza obcości” – WS, s. 81) i pragnienia wpisania się w pewną wspólnotę przeżyć. To jest, jak sądzę, rzeczą podstawową w pisarstwie autorki *Snów i kamieni* i z tego, jak przypuszczam, rozluźnienia wszelkich związków w przestrzeniach utworów (postaci literackich ze światem i postaci z innymi postaciami) wynika „słaba ontologia” wszystkich światów przedstawionych w interesujących mnie utworach³⁷. Bohaterowie tych powieści przedstawiani są jako wyraźnie cierpiący z powodu poczucia wyobcowania i braku prawdziwego porozumienia między sobą. Stąd w dramatycznym losie uchodźców ze *Skazy* zawartych zostało wiele możliwych poziomów interpretacji. Od najbardziej uniwersalnej perspektywy, w której samotność i alienacja może być interpretowana jako problem wielu współczesnych ludzi żyjących w ponowoczesnych, zmedializowanych społeczeństwach po odczytanie szukające w tekście tego, co intymne, indywidualne – emocji i przeżyć podmiotu piszącego. W tym sensie w figurze uchodźcy autorka *Skazy* ukryłaby swój własny los – osoby, która przez długi czas miała bolesne poczucie, że z jej własnymi doświadczeniami „nikt inny się nie identyfikuje”³⁸.

Tym samym owo pojęcie wspólnoty i jego nieustannie eksponowany w utworach Magdaleny Tulli rewers – brak, stanowić może najważniejszy argument, by traktować i czytać wszystkie powieści tej pisarki jako integralną całość, za którą – w rozumieniu Małgorzaty Czermińskiej³⁹ – stoi jeden podmiot, którego doświadczenia odciskają się w świecie przedstawionym. Rytm, w jakim powraca w wypowiedziach pisarki ta fraza o dotkliwej „potrzebie przynależności” oraz poczucie wyobcowania, które zdaje się stale towarzyszyć bohaterom jej powieści („gdzie tylko spojrzeli

³⁶ *Polaku, nie pomiataj sobą. Będziesz lepszy*. Rozm. Dorota Wodecka. „Gazeta Wyborcza 2012, nr 246, s. 15. Ten sam wywiad można znaleźć również w książce Doroty Wodeckiej w części zatytułowanej *Naród, który nie musi nikogo rzucać na kolana* W: Eadem: *Polonez na polu minowym*. Warszawa 2013, s. 53–69.

³⁷ A. Izdebska: *Proza Magdaleny Tulli...*, s. 314.

³⁸ *Polaku, nie pomiataj sobą...*, s. 15.

³⁹ M. Czermińska: *Hipoteza autorstwa (o podmiocie dzieł wszystkich jednego autora)*. W: *Ja, autor. Sytuacja podmiotu w polskiej literaturze współczesnej*. Red. D. Śnieżko. Warszawa 1996, s. 79–88.

odkrywali obcość” – SK, s. 38; „Obcość jest obca i właśnie to stanowi o jej istocie” – S, s. 66) każe mi przypuszczać, że nie może być on przypadkowym, ale może być nawet podstawą impulsu twórczego u warszawskiej pisarki. Na tym poczuciu wykluczenia i wynikającym z niego pragnieniu uczestnictwa w jakiejś wspólnotcie, w poczuciu bliskości z innymi ludźmi, jakie stale odczuwa podmiot mówiący w powieściach Magdaleny Tulli, wyrasta jednocześnie jego melancholiczne doznanie pustki świata.

Odwołam się jeszcze raz do refleksji Zygmunta Freuda: melancholik nie wie co stracił albo, co ta strata w istocie oznacza dla jego życia⁴⁰. To właśnie ta niewiedza (i wieczny brak pewności) kształtuje jego specyficzną postawę życiową. Osoba pogrążona w melancholii – „nie wiedząc” – dąży wszelkimi sposobami, by swoje puste wnętrze i odbijający tę pustkę świat zewnętrzny niejako utrzymać w nienaruszonym stanie, w jego „zawieszeniu” tuż po utracie. Chodzi o to, by ta przestrzeń wewnętrzna, którą badacze nazywają u melancholika obszarem straty pozostała w takim stanie, jak w momencie, w którym coś ją opuszczało, porzucało, pozostawiając jednocześnie w nim swój drogocenny odcisk, ślad po swym **ciężarze**. Zatem melancholik, który nie może dotrzeć do utraconego obiektu, ratuje się myślą o istnieniu samego miejsca, gdzie melancholiczny obiekt został „pogrzebany żywem”⁴¹. Przypuszczam, że z tego może wynikać ta charakterystyczna obsesja melancholików na punkcie tego, co materialne (w sensie: cielesne, konkretne, chtoniczne, zmieniające kształty a jednocześnie zdolne pełnić rolę matrycy) oraz specyfika ich „fizjologicznej wyobraźni” („różne jakości zmysłowego kontaktu ze światem i różnaitość materialnych wrażeń, w ten sposób powstałych, często ukrytych w »ciemnej« sferze świadomości”⁴²).

Podążając za tymi myślami, należałoby się zastanowić, czy światy przedstawione w utworach Magdaleny Tulli nie są przypadkiem literackim fantazmatem takiej smutnej, opuszczonej przez „obiekt” przestrzeni wewnętrznej melancholika? Bowiem rzeczywistość w powieściach warszawskiej pisarki to dosłownie pejzaż pustki ciągnącej się w nieskończoność – w sensie zarówno przestrzennym („Śpieszą się i nie wybierają, skoro nakazano im czym prędzej zasłonić pustkę ziejącą z wszystkich stron” – S, s. 59; „Niestety, akrobata nauczył się tylko balansować nad przepaścią, nic innego nie potrafi, robi więc co do niego należy, podczas, gdy jego partnerka spada w pustkę –

⁴⁰ Z. Freud: *Żaloba i melancholia...*, s. 147.

⁴¹ J. Kristeva: *Czarne słońce...*, s. 59.

⁴² M. Bieńczyk: *Czarny człowiek. Krasiński wobec śmierci*. Gdańsk 2001, s. 15.

T, s. 9–10), jak i klimatycznym („wielkie pryzmy śniegu ciągnące się wzdłuż ulic w cztery strony świata” – WCZ, s. 5; „zamarznęte na kamień pustkowie” – WCZ, s. 6; „w pustce upalnego lata” – T, s. 99). Ponadto podstawową formą doświadczania rzeczywistości przez bohaterów tych powieści zdaje się być utrata – pod wieloma postaciami i opisywana z użyciem wielu różnych dyskursów. Mieszkańcy powieściowych miasteczek doznają utraty w rozumieniu ekonomicznym (bankructwo fabryk w powieści *W czerwieni*, straty materialne i finansowe, których doświadczają wciąż bohaterowie powieści). Ale również doświadczają pustki w wymiarze architektonicznym i urbanistycznym (puste pokoje i niezgłębione przestrzenie hotelu „Universe” w *Trybach*, miasteczka, w których „na każdej z kilku ulic, które odchodzą od placu, bruk tuż za rogiem się urywa” – S, s. 12), biologicznym i emocjonalnym („tłący się nieustannie gniew, że skazano ich na życie bez kobiet” – SK, s. 69), estetycznym (jak „zagłada” porcelany w *W czerwieni*, „brzydota” uchodźców ze *Skazy* „odpowiadająca defektom garderoby” – S, s. 70), etc. Jednocześnie: skaza, niedostatek, dziura, proces implozji, defekt, wykop, rana – to wszystko synonimiczne względem melancholicznego braku terminy, które znajdziemy w utworach Magdaleny Tulli.

Utracić albo zostać porzuconym to los i dziedzictwo postaci z tej prozy. „Każdemu ich spojrzeniu towarzyszy świadomość straty” – mówi narrator debiutanckich *Snów i kamieni* (SK, s. 6). „Strata jątrzyła się w nich jak ropiejąca rana” – czytamy w powieści *W czerwieni* (WCZ, s. 67). Świat tej prozy zdaje się wyrastać wprost na stracie, zaś przecucie istnienia jakiejś zasadniczej luki w egzystencji zdaje się być na tyle głęboko zakodowane w strukturze wyobraźni ich autorki, że w każdym z utworów pojawia się dosłownie wyżłobiona w ziemi dziura jako immanentna część krajobrazu tych literackich miasteczek:

Rozległy lej, pozostałość po eksplozji, w której huku się zrodziło – nie został zasypany. Trwa jako ślad po rozbłysku, w którym skąpali się kiedyś lokatorzy czynszówek, właściciele serwantek z porcelaną, sekreter i otoman. Skąpali się i spłonęli, podobnie jak ich meble, albo zapadli się pod ziemię, wyprostowani, z rękoma uroczyście skrzyżowanymi na mostku. Jest tam więc **ciągle ów lej**, głęboki jak krater wulkanu, a w nim trwa cuchnące i krwawe bulgotanie: przewalają się brudne bandaże, wózki niemowlęce, pojedyncze buty, zgniecione kapelusze, zardzewiały żelazny złom, rozdeptane okulary. Nad nim zaś, jak wulkaniczny pył, unosi się pierze z rozprutych poduszek.

SK, s. 66

Owo „pęknięcie” w pejzażu świata przedstawionego *Snów i kamieni* ma jednocześnie w całej twórczości pisarki wiele postaci i wiele możliwych przyczyn. W powieści *W czerwieni* jest na przykład „lejem wydartym armatnim wystrzałem” (WCZ, s. 35), w *Trybach* – „jakimś wilgotnym okopem” (w dodatku: „o którym lepiej nie wspominać” – T, s. 32) albo „owym miejscem, wydartym z przestrzeni, po którym w umyśle została blizna (T, s. 73). W *Skazie* pojawia się jako „ten dół” (s. 119), natomiast we *Włoskich szpilkach* nazywa się go wprost: „czarną dziurą wojny” (WS, s. 35). To obraz tego świata podziemnego, z jednej strony ukrytego w dole, a z drugiej – nigdy do końca „nie zasypanego” (czy jest publiczną „raną”?), o niezmierzonej powierzchni („rozległy lej”), odtwarzanego w utworach Tulli w różnych wariantach ujawniałyby, jak sądzę, poczucie podmiotu piszącego o istnieniu jakiegoś „pęknięcia” w rzeczywistości pozaliterackiej. Moje stanowisko potwierdza fakt, że ów świat ma w tych powieściach znaczenie wyraźnie nadrzędne (mimo odwrotnie: usytuowania „w dole”) względem świata ponad powierzchnią ziemi. Przestrzeń podziemna, również dosłownie, przyjmuje w sobie „ciężar” wszystkich problemów rzeczywistości (problem Zagłady narratora *Włoskich szpilek* określi jako „liczne metry sześciennego ciężkiego, tłustego gruntu” – WS, s. 66) w przeciwieństwie do świata sponad powierzchni ziemi, w którym wszystko jest zrobione z lekkiej dykty i tektury. W świecie, w którym wszystko można jeszcze zmienić, inaczej zaaranżować, odwrotnie do tego, co w powieściach Tulli znaczy „gruntownie” czyli „raz na zawsze” (SK, s. 6)⁴³. Fakt, że motyw poczucia istnienia jakiejś „przepaści” w życiu i przeciwnie: nieustannego poszukiwania „kawałka gruntu pod nogami”⁴⁴ pojawił się również w publicznych wystąpieniach autorki *Mowy nienawiści* pozwala mi interpretować utwory Magdaleny Tulli poprzez utożsamienie świadomości i doświadczeń podmiotu literackiego tych powieści ze świadomością i doświadczeniami ich autorki.

Pozwalają mi na to w końcu także (a może przede wszystkim) *Włoskie szpilki* – utwór warszawskiej pisarki, którego wątki zbudowane są, jak potwierdziła kilkakrotnie sama autorka, na materiale autobiograficznym. Książka ta pozwala ująć sens niezrozumiałych dotąd motywów tej prozy – wszelkich „pisarskich ekstrawagancji” i

⁴³ Interesujący jest sposób, w jaki M. Tulli w swoich powieściach gra znaczeniem słowa „grunt” (i jego derywatami jako składnikami frazeologizmów: „gruntowny”, „w gruncie rzeczy”, „z gruntu” i etc.) w języku polskim, pokazując, jak funkcjonuje ono w naszej codziennej metaforyce oraz jakie to ma konsekwencje dla całego naszego myślenia o świecie. Kwestię tę na razie pomijam, ponieważ rozwijam ten wątek szczegółowo w następnym podrozdziale zatytułowanym: *Kasetka – ważąca, dajmy na to parę ton*.

⁴⁴ Zob. m.in. wywiad: *Rozlazłość wyszła mi uszami...*

rebusów, o których pisali zwolennicy metaliterackiej koncepcji powieści Magdaleny Tulli⁴⁵ – kluczem czyjejś prawdziwej egzystencji. To, że po ukazaniu się autobiograficznego utworu jego interpretacja zmuszała krytyków i badaczy do pytania o relacje między światem przedstawionym a rzeczywistością, sprawiło, że dotąd „uczony” sposób lektury twórczości autorki *W czerwieni* zmienił się na bardziej empatyczny, mocniej angażujący emocje. Bowiem trzeba dodać, że „łatwe”⁴⁶ *Włoskie szpilki* – w przeciwieństwie do poprzednich powieści Magdaleny Tulli – od razu „bolią”⁴⁷.

Co konkretnie „boli” w tej książce? To samo co „bolało” w poprzednich utworach tej pisarki i z czym przede wszystkim autorka *Trybów* również w swoim życiu prywatnym kojarzy ból (o czym mówi w opublikowanych z nią wywiadach): brak bliskości w relacjach z innymi, zrodzone z tego wieczne poczucie wyobcowania i dojmująca tęsknota za swoim udziałem w jakiejś ludzkiej wspólnoty etc. Tyle że we *Włoskich szpilkach* ów ból zyskuje swój porażający wymiar konkretnej egzystencji – pełnego cierpienia, samotności i udręki zrodzonej z tęsknoty za matczyną czułością życia dziecka, które we *Włoskich szpilkach* okazuje się częścią biografii samej Magdaleny Tulli. Co więcej z moich spostrzeżeń lekturowych wynika, że zarówno w tej powieści, jak i we wcześniejszych utworach dzieciństwo w powieściach warszawskiej pisarki przedstawiane jest za pomocą tej samej figury – trudnego do udźwignięcia „ciężaru”:

Z dzieci przemienieni w dorosłych i sami także zdani na łaskę cudzych wspomnień, przechowywali w pamięci cudze adresy i wnętrza, **dźwigali** budynki, place, ulice, z którymi nie mogli się rozstać.

SK, s. 67; podkr. – K.D.-J.

Wielu wciąż jeszcze **dźwigało** na plecach szkolne tornistry, lecz wstydziło się tego czując, że zawartość za bardzo ich **obciąża**.

S, s. 86; podkr. – K.D.-J.

⁴⁵ T. Komendant: *Trzeci wymiar...*, s. 5.

⁴⁶ Tak określiła je sama autorka, mówiąc, że ta powieść w przeciwieństwie do poprzednich „od razu nawiązała kontakt z publicznością”. Por. *Polaku nie pomiataj sobą...*, s. 16.

⁴⁷ Tak m.in. uzasadniała werdykt jury (przyznającego nagrodę literacką Magdalenie Tulli) Inga Iwasiów. Dokładnie jej słowa brzmiały: „Przyznajemy Gryfię Magdalenie Tulli, ponieważ *Włoskie szpilki* bolą”. Por. <http://www.intytutksiazki.pl/pl,ik,site,6,4,27518.php>. Dostęp: 13.10.2013.

Do tego pomiędzy relację dziecka a doświadczaną przez niego („łakomie”) zmysłami rzeczywistość wchodzi zawsze coś jakościowo twardego, zimnego. Jest to coś takiego, jak na przykład „twarde jak kamień” pierniki, które dzieci z powieści *W czerwieni* stale trzymają w rękach i gryzą („pośród zbiegowiska krążyły dzieci z twardymi jak kamień piernikami” – s. 16; „a między długimi stołami kręciły się dzieci z twardymi jak kamień piernikami, na których można było połamać sobie zęby – s. 79; „Pośród tańczących płątały się łakome dzieci i obgryzały twarde jak kamień pierniki” – s. 150). Przy tym również postacie matek, ich życie i doświadczenie macierzyństwa pokazywane są tak, jak we *Włoskich szpilkach* („To prawda, że była gotowa obarczyć dziecko sporym ciężarem. Ale i ona go dźwigała” – WS, s. 27) z perspektywy tego, co „ciężkie”⁴⁸ i co należy „dźwigać”:

Poród był **ciężki**. Służba biegła po schodach **dźwigając** kotły z wrzątkiem, nosząc ręczniki i prześcieradła.

WCZ, s. 93; podkr. – K.D.-J.

Adela znalazła schronienie w sierocińcu. Pracowała tam ponad siły, szorując kotły, **dźwigając** stągwie aż do samego rozwiązania. Chłopcy przedrzeźniali **ciężarną**, wypychając poduszki pod koszule.

WCZ, s. 147; podkr. – K.D.-J.

Zauważmy, że ciąża (dziecko) jest tutaj przedstawiana jako dosłownie ciężar, który niejako nosi („nosi”) kobieta – i to nie tylko w okresie prenatalnym, ale i w całym późniejszym życiu podporządkowanemu trudowi obowiązków rodzicielskich. Domyślam się, że nie chodzi tu jednak o uruchomienie skojarzeń ze wspólną etymologią tych wyrazów (jako gry jednym „tematem” w wyrazie ciąża/ciężar/ciężarna). Myślę, że wynika to z czegoś innego. Autorka *Skazy* ma dość ciekawy pogląd na temat języka w zakresie jego funkcji reprezentacji świata, co ujawniła w przywoływanym już przeze mnie wcześniej wywiadzie z Markiem Zaleskim. Otóż pisarka twierdzi, że w naszej komunikacji ze światem jesteśmy w dużym stopniu ograniczeni przez tak zwane „historyjki”, czyli narracje, którymi się posługujemy, a które tylko z pozoru albo tylko w pewnym niewielkim stopniu są nasze. „Musimy zrozumieć, że historie są tylko tym, czym są: wyposażeniem naszego umysłu,

⁴⁸ W twórczości M. Tulli jest to, jak widać na tyle ważne, że przymiotnik „ciężki” zastępuje słowo „trudny” – co jest w tym wypadku błędem językowym.

opowiastkami o motywach, o przyczynie i skutku, osnutymi na gotowych schematach”⁴⁹ – tłumaczy Magdalena Tulli. Zatem kreacyjną moc języka w znacznym stopniu upośledzałoby to, co warszawska prozaiczka określa jako pewien zestaw obrazów-znaczeń, ów „gotowy schemat” narracyjny, który w sporym zakresie „diedziczymy”.

W tym jak się komunikujemy ze światem skazani jesteśmy bardziej na odtwarzanie tego, co już „mamy” w języku niż na swobodną kreację. Nasze słowa są specyficznie „obciążone”. Po pierwsze tym, co dany język narodowy już w sobie „nosi” z punktu widzenia jego kulturowo-historycznego rozwoju oraz to, co nabywamy w naszym indywidualnym doświadczeniu. To, co artystka jednocześnie określa jako: „zdradliwy bagaż, trudne obciążenie”⁵⁰. W konsekwencji: jedynie łudzimy się, że wszyscy używamy tego samego języka. W rzeczywistości komunikując się ze światem i innymi nigdy nie używamy jego neutralnych, słownikowych znaczeń, lecz ich „cięższych” o nasze doświadczenia życiowe, wersji. To ów swoisty „niewidzialny” ciężar, z jakim za każdym razem podejmujemy dialog z Innym. Idąc w ślad za tymi refleksjami genialnym wręcz wydaje się być fragment ze *Snów i kamieni*, w którym słownik (encyklopedia?) został porównany do „przechowalni bagażu”⁵¹. Czy znaczenie słowa „fortuna” zmienia się, jeśli wiemy, że należy do przyszłego bankruta? Czy i jak bardzo zmienia się pojęcie szczęścia, kiedy mamy świadomość, że wkrótce odejdzie („szczęśliwe chwile porzuconych kobiet...”) albo melodii, kiedy już przebrzmi? Takie pytania padają w powieści *W czerwieni*, wskazując jednocześnie na rolę emocji jako czynnika podstawowego w procesie ustanawiania znaczeń i percepcji rzeczywistości.

⁴⁹ *Za plecami narratora...*, s. 79.

⁵⁰ *Za plecami narratora...*, s. 79.

⁵¹ „Gdzież jest ta ogromna przechowalnia bagażu, w której trzyma się pluszowe misie żołnierzy, szczęśliwe chwile porzuconych kobiet, fortuny bankrutów, pocałunki przejechanych przez tramwaje, odbłaski zachodów słońca na szybach okien, przebrzmiałe melodie i zjedzone torty? Oto ona: jest i wielka, i mała, bez trudu mieści w sobie to wszystko, choć sama równie łatwo pomieścić się może na półce, w twardej oprawie, z alfabetycznym układem haseł. Tort sąsiaduje w niej z torturą i jak ona ma czarny kolor farby drukarskiej” (SK, s. 94). Zgadzam się przy okazji w tym miejscu z Ewą Sławkową, która *Sny i kamienie* określiła w swoim artykule: „rodzajem bliskiego poezji traktatu o jego (języka – K.D.-J.) istocie i skomplikowanej naturze” (Zob. E. Sławkowa: „*Sny i kamienie*” – traktat o języku: *Magdaleny Tulli ćwiczenia z semantyki*. W: Eadem: *Tekst literacki w kręgu językoznawstwa*. T. I. Katowice 2012, s. 15). I mimo że M. Tulli sama nie zgadza się na lingwistyczne odczytania i kwalifikacje jej tekstów, nie można nie dostrzec w powieściach (a zwłaszcza pod tym względem szczególne są debiutanckie *Sny i kamienie*) autorki *Trybów* pogłębionej refleksji na temat natury języka i waloru tych tekstów jako materiału językowego do „ćwiczeń” (co też uczyniła E. Sławkowa) dla czytelnika-językoznawcy.

Ludzkie widzenie świata i jego komunikowanie się z nim w znacznym stopniu determinuje ta semantyczna matryca, jakiej „uczymy się” od pierwszych chwil życia. „W trybie dziedziczenia przypadł im także w udziale kolor oczu, nazwisko, język, niestety z dobrodziejstwem inwentarza, w którym najmniej kłopotliwą pozycją są frontowe powiedzonka, powtarzane w domowym zaciszu przez kilka pokoleń” (WS, s. 64) – pisze narratorka we *Włoskich szpilek* uświadamiając sobie istnienie takich własnych „matryc” w swoim życiu. Wpływają one na to, jak denotujemy świat, oddzielając „obcych” od „swoich” (czego skrajny przykład mamy w jednej ze scen z *Włoskich szpilek*, w której „sąsiad” po znamienym kształcie nosa „denotuje”, że ojciec bohaterki „nie jest Polakiem” – WS, s. 134–135), odróżniając neutralne miejsca (o „lekkich” nazwach) od tych naznaczonych, „widzialnych” tylko dla nas („Dla innych podróźnych, wyposażonych w lepsze historie te nazwy pozostają niewidzialne. Napisy nad peronami przefruwały im lekko, między jednym a drugim łykiem kawy ze śmietanką w wagonie restauracyjnym” – WS, s. 66).

Magdalena Tulli chce przez to powiedzieć, że jeszcze zanim się urodzimy pewne słowa w języku naszych rodziców mają już swój specyficzny ciężar. Zanim w 1955 roku urodziła się autorka *Snów i kamieni* struktury języka polskiego pozostawały od ponad dekady szczególnie „obciążone”. Pisarka już jako mała dziewczynka domyślała się co jest tego przyczyną. Czuła, że świat jeszcze przed jej narodzinami zmienił się diametralnie, a jego dawny porządek został zniszczony raz na zawsze. „Strawił go pożar” – jak określi apokaliptyczne skutki II wojny światowej narratorka *Włoskich szpilek* (WS – s. 25, 28, 31). Tak się również składa, że w tym „pożarze” ogromne straty poniosła sama matka pisarki, która mimo że fizycznie ocalała, to: „w niej samej coś spłonęło i zgasło” (WS, s. 30).

Do momentu ukazania się *Włoskich szpilek* intymna przestrzeń życia warszawskiej prozaiczki była światem nieznanym, enigmatycznym. Poza tym, jak sądzę bardziej „wykreowanym” niż prawdziwym obrazem zwyczajnego życia gospodyni domowej, jaki przedstawiała Tulli w wywiadach⁵². Nieznane były żadne biograficzne fakty, które mogłyby spełnić istotną rolę w interpretacji jej tekstów. Choć z drugiej strony pewne motywy i natrętnie powtarzające się w pierwszych czterech powieściach

⁵² W tym sensie moim „ulubionym” wywiadem jest ten udzielony dla „Twojego Stylu”, w którym M. Tulli „pozuje” na zwykłą gospodynię domową: cerującą mężowi skarpety, smażącą konfitury i skupioną prawie wyłącznie na wychowaniu swoich dwóch synów. Por. *Właściwie to żart*. Rozm. Anna Jabłońska. „Twój Styl” 1996, nr 8, s. 90–91.

Tulli pojęcia i obrazy mogły niepokoić, a nawet zmuszać do zadawania pytań o ich referencjalne względem pozatekstowej rzeczywistości znaczenie⁵³. Dopiero ostatni zbiór opowiadań i ujawniona w nich bolesna relacja między córką (Magdaleną Tulli), a matką (z imienia: Renatą Szwarc-Tulli, znaną i cenioną socjolożką z instytutu Filozofii i Socjologii PAN⁵⁴) oraz realia posttraumatycznego świata, w którym przyszło dorastać pisarce przywróciła metaforom i sylwetkom postaci literackich z wcześniejszych utworów ich „żywy” kontekst. Wiedza o doświadczeniach wojennych matki pisarki (pobycie w obozach koncentracyjnych, głębokim duchowym okaleczeniu, jakiego przez to doznała, o konsekwencjach tych okaleczeń – jak toksyczny charakter relacji ze swoją jedyną córką) jaką zdobywa czytelnik *Włoskich szpilek*, umożliwia – jak sądzę – odnalezienie właściwych proporcji i ustalenie ważności problemów w twórczości autorki *Awantury w lesie*. Innymi słowy, pod grubą, przeładowaną do granic możliwości literalną warstwą tych powieści – obrazów, metafor, przedmiotów, stylów i konwencji, jak myślę, ukryty jest wspólny, zarówno dla ostatnich *Włoskich szpilek*, jak i dla debiutanckich *Snów i kamieni*, świat. Ów świat widziany z pozycji porażająco samotnych dzieci, które „niosą do szkoły tornistry i idąc nasiąkają powoli smutkiem gramatyki i zadań o pociągach” (SK, s. 96).

Dziewczynka, główna bohaterka *Włoskich szpilek* (nie znamy jej imienia – „nazwijmy ją Karoliną albo Małgorzatą” – WS, s. 124) wydaje się pierwowzorem dla wszystkich smutnych dzieci z utworów pisarki, ale także dla każdego bohatera, przedstawionego w dziełach tej pisarki jako podmiot słaby, melancholijny. O czym to świadczy? Skąd bierze się ta konsekwentna strategia literacka Magdaleny Tulli i pewna spójność w jej tekstach, która – jak sądzę – najmocniej wyraża się w podobnym repertuarze metafor i figur dla każdego z jej utworów? W jednym z ostatnich wywiadów warszawska pisarka jeszcze raz powraca do sprawy swojego dzieciństwa. Mówi między innymi o tym, że jako niemowlę została porzucona przez matkę na prawie dwa lata (mieszkała wtedy we Włoszech u swojej babki – matki ojca), dodając

⁵³ Jeszcze przed ukazaniem się *Włoskich szpilek* napisałam artykuł na temat motywów Zagłady w powieści *Skaza*, wysuwając hipotezę o ich możliwym biograficznym podbudowaniu. Zob. „*Setka szarych palt*”..., s. 30–31.

⁵⁴ Co ciekawe jeszcze na długo przed ukazaniem się *Włoskich szpilek* obu rodziców M. Tulli („koleżankę z lat studenckich” Renatę i „pacyfistę Ludovica, który umykając przed wcieleniem do wojska z pełnej blasku włoskiej ojczyzny dotarł był do pochmurnej Warszawy, tu zakochał się w Renacie, poślubił ją, został ojcem, żył, pracował i przedwcześnie umarł”) personalnie „ujawnił” Wiktor Woroszyński, recenzując *Sny i kamienie*. Tamte recenzenckie wynurzenia miały jednak zupełnie inne znaczenie niż teraz po ujawnieniu przez pisarkę dramatycznych realiów swoich relacji z matką. Por. W. Woroszyński: *Taka jedna przygoda*. „Więź” 1995, nr 5, s. 210.

pod koniec uwagę: „Takie zbyt wczesne doświadczenie porzucenia ma swoje konsekwencje”⁵⁵. Jednak Magdalena Tulli nie odnosi tego wprost do literatury, mówi natomiast, że wpłynęło to na zmianę jej sposobu funkcjonowania w życiu, czego skutkiem jest między innymi jej dość bierna i nieśmiała postawa wobec świata. Nie wiązałabym z tymi słowami autorki *Skazy* jakiegoś szczególnego znaczenia w swoich badaniach nad jej twórczością, gdyby nie były one dosłownie kalką zdania z innego wywiadu – z Hanną Segal⁵⁶ (wspomnianą już tutaj badaczką zajmującą się psychoanalizą na gruncie sztuki), w którym autorka *Marzenia sennego, wyobraźni i sztuki* opisuje podobne doświadczenie z dzieciństwa (tyle że porzucenie małej Hanny przez matkę trwało krócej – kilka tygodni i z przerwami) i komentuje jego wpływ na swoje późniejsze życie (swoją postawę w dorosłym życiu). Przede wszystkim to jednak ciekawa paralela ze względu na fakt, że Hanna Segal jest autorką koncepcji, według której afekt żałobny (który wynikałby ze zbyt wczesnego oddalenia od matki czy porzucenia przez nią) i związana z tym deprivacja, jakiej doświadcza wówczas dziecko jest przyczyną powstania impulsu twórczego. Odpowiada za takie, a nie inne ukształtowanie wyobraźni artystycznej. Zatem, jak można się domyślać, zbyt wczesne oddalenie od matki może być „pierwotnym tematem” wielu dzieł literackich i artystycznych. Zgadzałoby się to również z refleksją Julii Kristevej, która dzieło (sztuki, literackie) widzi jako miejsce, gdzie semantyczne (sztuczna materia języka) próbuje nawiązać relacje z tym, co semiotyczne („matczyną” materia); gdzie porzucone dziecko próbuje uzyskać – w zastępczy, artystyczny sposób – połączenie ze zbyt wcześnie porzuconym ciałem matki.

Powyższa problematyka dotyczy węzłowych tematów z utworów Tulli. W tym sensie, że od pierwszej do późniejszych książek, obserwujemy wciąż na nowo podejmowaną przed podmiot tych utworów próbę artykulacji jakiegoś pierwotnego doświadczenia alienacyjnego. Jak twierdzi francuska pisarka Emma Santos, dzieciństwo to samo w sobie „odcięcie cielesne, zerwanie, oddalenie, odrzucenie”⁵⁷. To moment „zastąpienia związków prawdziwych” (język rytmu ciała matki) „związkami fałszywymi” (językiem – jego „umownymi” znakami, symbolami – K.D.-J.)⁵⁸. Zatem

⁵⁵ *Same dwóje...*, s. 29.

⁵⁶ J.M. Quinodoz: *Rozmowy z Hanną Segal...*, s. 62.

⁵⁷ E. Santos: *Ciało skolonizowanych*. Oprac. S. Rosiek. W: *Galernicy wrażliwości*. Wybór, oprac. i red. M. Janion i S. Rosiek. Gdańsk 1981, s. 235.

⁵⁸ *Ibidem*.

najwcześniejszym znakiem oddalenia dziecka od matki jest właśnie pojawienie się w jego życiu mowy, jego pierwsze słowa. Jego melodia brzmi jednak „falszywie” w stosunku do znanego rytmu i „melodii” ciała matki. Język więc od razu ujawnia się jako „obcy”, i jednocześnie miejsce straty matki. W tym ujęciu jako najważniejsze źródło melancholii. Z drugiej strony – rośnie w nim (dlatego moim zdaniem Tulli określa język/słowo w kategoriach przestrzennych, pisząc m.in. o „przestrzeniach nazwy” – SK, s. 66; T, s. 137; S, s. 128) miejsce na nieusuwalny ciężar żalu i tęsknoty za rytmem i ciepłem tego ciała. Można więc wnioskować, nieco upraszczając tę kwestię, że język literacki i świat przedstawiony dzieła są niczym innym, jak efektem po wielokroć podejmowanych przez pisarza (bardziej poetę) prób odnalezienia w rytmie frazy i w spojeniach słów pierwotnej mądrości „frazy” matczynego ciała. Jest w powieści *W czerwieni* pewna scena, w której mały bohater tego utworu, nazwany Murzynkiem, wciąż wsłuchuje się – w „oczyszczone ze słów” – melodie pozytywek:

Pozostawiony samemu sobie, znudzony Murzynek wylegiwał się w hotelowym pokoju na miękkim dywanie. Oddzielony od męczącego szumu obcej mowy, wsłuchiwał się w przejrzyste, oczyszczone ze słów melodyjki pozytywek. Gdy jedna milkła, druga i trzecia jeszcze grały w najlepsze. Próba orkiestry pozytywek trwała bez końca, Murzynek cierpliwie obracał kluczyki, liczył takty, zamykał i otwierał blokady mechanizmów. Aż nagle zrywał się, wznosił ramiona w geście triumfu, jak dyrygent, którego zamysł orkiestra pojęła nareszcie. Oczy mu błyszczały, kiedy wytupywał nogami pomieszany rytm i nucił splątane melodie. Ale pozytywki nie nie słyszały, na głucho zamknięte w swoich ozdobnych szkatułkach, niechętnie współbrzmieniu (...) Wieczorem, wyczerpany, jakby przez cały dzień nakręcał tryby losu, na próżno przywołując upragniony zbieg okoliczności, zasypiał na dywanie. Nakręcone pozytywki grały dalej jeszcze przez jakiś czas, każda miała osobną opowieść. Cały pokój rozbrzmiewał kakofonią dźwięków (...).

WCZ, s. 118–119

Murzynek ze swoją egzotyczną urodą i zapewne językiem („pośród szumu obcej mowy”), pomieszkujący wraz ze swoją opiekunką (nie matką!) – słynną śpiewaczką – Natalie Zugoff w hotelu (nie domu!), pozostaje w tym utworze wzorem postaci skrajnie wyobcowanej. Nakręca więc całymi dniami pozytywki, próbując dotrzeć do jakiegoś sobie tylko wiadomego rytmu i melodii, w których choć przez chwilę objawiłaby się upragniona przez chłopca spójność i symetria świata. Niestety pozytywki nakręcone razem wydają jedynie sprzeczne wobec siebie, kakofoniczne dźwięki. Nie umożliwiają

więc tym samym Murzynkowi powrotu do symbolicznego domu, który tutaj wyraża się jako wspomnienie jakiejś regularnej melodii: pulsu, rytmu matczynego ciała?

Podobną w swej wymowie scenę, w której tę samą rolę (mechanizmu za pomocą, którego można przywrócić światu jego właściwy rytm) odgrywa przedmiot pozytywki, znajdziemy we *Włoskich szpilkach*. Tym razem jednak postacią wyobcowaną jest mała dziewczynka (w domyśle sama autorka powieści), która w obcym włoskim pejzażu i w domu swojej babki (matki ojca) próbuje odnaleźć cokolwiek znajomego, jakąkolwiek rzecz, którą zmysły dziecka rozpoznałyby jako już „swoją”⁵⁹. Nakręca więc, tak, jak bohater *W czerwieni* stare pozytywki („Pozytywek było w domu kilkanaście, większość z nich pamiętała królestwo prababki” – WS, s. 46), by w ich melodii odnaleźć swoją „zgodność brzmienia” (WS, s. 46) z tym obcym światem, w którym – podkreślmy – znalazła się nie z własnej woli:

Wiedziałam skądinąd, że po kilku pierwszych miesiącach nocnych wrzasków dziecko znalazło się po drugiej stronie kurtyny, przerzucone ponad nią samolotem (...) Nazwijmy to miejsce Mediolanem.

WS, s. 30

Niestety poczucie obcości, którego w nowej przestrzeni doznaje dziewczynka nie uda się zniwelować bohaterce przez żaden mechanizm i przez żadne działanie. Ciężka fizyczna praca nakręcania kilkunastu pozytywek, którą Murzynek wykonuje kompulsywnie aż do sennego wyczerpania nie przynosi jednak efektów. Fiaskiem kończy się więc również podjęta przez dziewczynkę próba przejęcia kontroli nad swoim życiem, uzyskania chwilowej władzy nad światem, wynikająca z bezsilności dziecka wobec porzucenia przez matkę, na które się nie miało wpływu. Co więcej po pewnym czasie owo wyobcowanie – bolesny rozdźwięk pomiędzy dzieckiem a światem – jeszcze się spotęguje (aż do: „wścieklej kakofonii” – WS, s. 47).

Żaden związek w powieściach Magdaleny Tulli, czy to człowieka z człowiekiem, czy człowieka z otaczającym go światem, nie ma swojego trwałego umocowania. We wszystkich utworach wszelkie więzi wydają się krótkotrwałe i przypadkowe. Podobnie w związku dziewczynki i jej matki we *Włoskich szpilkach* oraz

⁵⁹ Wiemy jednocześnie, że pierwsze wspomnienie M. Tulli z dzieciństwa, to jak sama mówi: „Takie, w którym jestem zszokowana obcym widokiem miejskim. Szukam w nim czegoś znajomego, z determinacją, jakby od tego zależał mój związek ze światem.” Zob. wywiad: *Same dwóje...*, s. 29.

ich – czego możemy się domyślać – rzeczywistego pozaliterackiego pierwowzoru: „Zgodność brzmień zdarzała się z rzadka, przypadkiem i trwała chwilę” (WS, s. 46).

Kasetka – „ważąca, dajmy na to, parę ton”

Na refleksje o tym, jaki wpływ na życie dorosłego człowieka mogą mieć jego dziecięce doświadczenia wyodrębnił osobne miejsce w swoich pismach, jeszcze przed II wojną, polski lekarz i pedagog – Janusz Korczak⁶⁰. Niestety ten autor wielu cennych prac nie przeżył tej wojny, a wraz z jego śmiercią, jak się wydaje, w pewnym stopniu „odeszły” w cień jego cenne refleksje⁶¹. Wybitny pedagog wspominał o „nieczułych” metodach wychowania oraz znikomej wrażliwości rodziców na rzeczywiste potrzeby dzieci. Jednak prawdziwa dyskusja na temat tego, czy sposoby wychowywania dzieci w XX-wiecznym ucywilizowanym świecie są odpowiednie, rozpoczęła się dopiero wiele lat po wojnie. Wywołała ją wydana w 1975 roku książka *W głębi kontinuum* (oryginalny tytuł: *The Continuum Concept*)⁶², autorstwa amerykańskiej pisarki i antropolożki – Jean Liedloff. Odwołuje się właśnie do tej publikacji, która zrewolucjonizowała myślenie Zachodu na temat relacji rodzica z dzieckiem, gdyż równocześnie jest to książka z wielu powodów ważna również w przestrzeni literaturoznawczej. Pierwszy projekt przywołanej pracy powstał podczas spontanicznej podróży do wenezuelskiej dżungli, jaką pisarka odbyła z dwójką swoich znajomych. To tam, wśród ludności z indiańskiego plemienia, przypatrując się ich codziennemu życiu, Liedloff doszła do paru kluczowych wniosków, które stały się podstawą jej późniejszych refleksji. Antropolożka zauważyła, że pierwszych miesięcy życia (lat)

⁶⁰ Zdziwiające, jak zbieżne z teoriami J. Liedloff są refleksje J. Korczaka na temat wychowania i pielęgnacji dziecka, napisane przecież kilkadziesiąt lat przed wydaniem przez amerykańską pisarkę swojej rewolucyjnej książki. Zob. np. J. Korczak: *Jak kochać dziecko*. Warszawa 2012 (pierwsze wydanie tej książki ukazało się już w roku 1919).

⁶¹ Przeglądając wydane już po śmierci J. Korczaka, książki polskich autorów na temat wychowania dzieci, odniosłam wrażenie, że ów przedwojenny polski pedagog był w tej materii ewenementem. Od mniej więcej połowy lat pięćdziesiątych aż do początków lat dziewięćdziesiątych w literaturze na temat opieki nad dziećmi utrzymywał się ten sam „trend” – tzw. „zimnego chowu”. Jeszcze w roku 1991, w *Domowym poradniku medycznym* (pod red. lekarza – prof. Kazimierza Janickiego) możemy przeczytać taką oto „radę” gwarantującą bezproblemowe zasypianie dziecka: „Kładziemy dziecko do łóżeczka i wychodzimy z pokoju, nie zaglądając tam więcej. Pierwszą noc dziecko będzie krzyczało nawet 20 min, drugą już tylko ok. 10 min, a w trzecią zaśnie bez krzyku. Dla spokoju domowników i sąsiadów można wyciszyć krzyk dziecka przez zawieszenie koca w oknie i położenie dywanu lub koca na podłodze” (s. 106). Tę „metodę” wychowania dziecka M. Tulli określa we w *Włoskich szpilkach* jako w istocie świadomą politykę państw socjalistycznych, której celem było wychowanie sobie „obywatela”, który od narodzin „miał zostać nauczony, że nic mu się nie należy”.

⁶² J. Liedloff: *W głębi kontinuum*. Przeł. C. Urbański. Wstęp S. Chutnik. Warszawa 2010.

spędzonych blisko matki nikt ani nic później dziecku nie zastąpi oraz że dzieci pozbawione tej bliskości („Jakaś część nas samych pozostaje na poziomie dziecka”⁶³) „wybierają” w całym swoim dorosłym życiu środki zastępcze, które mają ten „pierwszy” brak zaspokoić („»uzupełnić« miejsce, w którym niegdyś była matka”⁶⁴). Takim „środkami” mogą być przedmioty (tutaj liczą się przede wszystkim odczucia związane z „posiadaniem”), „kariera”, nieudane związki miłosne, uzależnienia etc. Cały horyzont egzystencji tych ludzi wypełniają przez całe życie różne pragnienia, choć w istocie niezaspokajalne – twierdzi autorka *W głębi kontinuum*.

Tezy Jean Liedloff są momentami tak przenikliwe, a że można by je – jak sądzę – stawiać obok tych refleksji Julii Kristevej, Hanny Segal czy jej mentorki – Melanie Klein, które wskazują na kluczowość wczesnych relacji dziecka z otoczeniem. Mimo to jej nazwisko w świecie nauk humanistycznych pozostaje do dziś właściwie nieznane. Wiedzę uczonych badających twórczość literacką związaną z tematami skomplikowanych relacji rodzinnych (a temat ten jest istotny w prozie Magdaleny Tulli) zdają się całkowicie zaspokajać pisma powyższych badaczek. Autorkę *W głębi kontinuum* zaś pomija się zupełnie – jak sądzę ze względu na promowanie jej przez wydawców jako „poradnika” dla matek. A wydaje się, że w wielu refleksjach Jean Liedloff jest wręcz prekursorką. Na ponad dziesięć lat przed wydaniem przez Julię Kristevę *Czarnego słońca*, amerykańska antropolożka opisuje to, co później bułgarska badaczka usłyszy z ust swoich pacjentów podczas psychoanalitycznych sesji: o dramatycznych dla ich życia w dorosłości skutkach zbyt wczesnej rozłąki z matką w dzieciństwie. Również po lekturze *W głębi kontinuum*, w którym jego autorka opisuje, jak wielkie znaczenie Indianie przypisują zmysłowemu kontaktowi dziecka z matką, w całkiem innym świetle przedstawia się specyficzny problem u jednej z pacjentek cierpiącej na depresję, który opisuje w jednym z rozdziałów swojej książki Julia Kristeva⁶⁵.

⁶³ Ibidem, s. 132.

⁶⁴ Ibidem, s. 133.

⁶⁵ Analizując poszczególne przypadki depresji swoich pacjentów/pacjentek (w książce *Czarne słońce* opisuje jedynie przypadki kobiet), badaczka doszła do wniosku, że między brakiem kontaktu dziecka wprost z ciałem matki (zwłaszcza w pierwszych miesiącach/latach życia), a jego późniejszą depresją i zaburzeniami mowy (w tym: reprezentacją pewnych kwestii w języku) istnieje bezpośredni związek. J. Kristeva opisuje m.in. interesujący przypadek swojej pacjentki Anny, „cierpiącej na częste ataki melancholii”, u której długo nie mogła znaleźć przyczyn owej melancholii i związanych z nią specyficznych problemów z mową, które pacjentka opisała jako: „Mówię (...) jakby na skraju słów, i mam wrażenie, że jestem na skraju swojej skóry”. Dopiero kiedy Anna przyznała się, że „cierpiała w pierwszych latach życia na ciężkie choroby skóry i że bez wątpienia była pozbawiona kontaktu ze skórą

Więcej. Nieprawdopodobna odmienność świata, do którego wkroczyła Jean Liedloff podczas swojej wyprawy do indiańskiej wioski (brak agresji i rywalizacji w związkach między ludźmi, inne pojęcie czasu, pracy czy bólu, dzieci, które nie używają względem siebie przemocy itd.) w połączeniu z poczynionymi przez nią obserwacjami, że tamtejsze dziecko od narodzin do pewnego wieku nie opuszcza w ogóle ramion matki, pozwoliło pisarce dostrzec bezpośredni związek sposobu wychowania dzieci przez Indian z dobrostanem, w jakim żyje ich społeczność. To przyglądanie się życiu plemiennej wioski umożliwiło antropolożce również sformułowanie krytycznych wniosków na temat rzeczywistości (po)nowoczesnej, w której żyła na co dzień. Amerykańska badaczka twierdzi, że przyczyną słabej kondycji współczesnego człowieka i większości jego współczesnych chorób (depresja jest jedną z naczelnych) jest szereg różnego rodzaju deprywacji, jakich doświadczają od narodzin „ucywilizowane” dzieci. Rozłąka z matką, zabawki mające zastąpić dziecku cielesny kontakt z rodzicem, metoda usypiania polegająca na tzw. „wypłakiwaniu się” – to tylko jedno z wielu przykładów. Do tego dochodzi inna ważna kwestia. Sylwia Chutnik we wstępie do książki Jean Liedloff określiła ją jako „kulturowy bagaż” człowieka Zachodu (mając pewnie na myśli również bagaż „historyczny”).

To powoduje, że doświadczenie dzieciństwa człowieka z cywilizacji zachodniej w mniejszym lub większym stopniu określają terminy: ciężaru, pragnienia (nienasyconego) i napięcia (niemożliwego do zniwelowania). Znaczącym wydaje się być przy tym fakt, że pojęcia te odgrywają coraz ważniejszą rolę we współczesnej myśli filozoficznej czy kulturoznawczej. W tekstach tak wybitnych badaczek kultury (po)nowoczesnej, jak np. Agata Bielik-Robson (o której eseju pisałam wcześniej) czy Agnès Heller (w pracy pod tytułem *Świat jako życie i śmierć* z 2005 roku), określenia te pojawiają się wręcz jako ich motywy przewodnie. Co więcej, kluczowe wątki tego eseju Heller pisane są wprost z perspektywy dziecka:

W chwili narodzin jesteśmy w świecie obcymi. I to jest moment, w którym wyraz „w” ma jeszcze jakiś sens. Bowiem świat „jest” odtąd już jako zadanie, którego nie jesteśmy świadomi. Świat jest jako świat innych, którzy już wiedzą, jak się żyje. Mała obca istota jest zaprogramowana do życia społecznego (...) Między genetycznym a społecznym *a priori* rozciąga się przepaść. Tę przepaść trzeba przezwyciężyć. (...) Bycia w świecie trzeba się uczyć.

matki”, badaczce udało się połączyć somatycznie odczuwane problemy pacjentki z mową i przyczyny jej melancholii w jedną sensowną całość. Por. J. Kristeva: *Czarne słońce...*, s. 61–63.

Najpierw obcy uczy się elementarnych zwyczajów, manipulowania przedmiotami i języka codziennego. To elementarne uczenie się świata jest wstępnym warunkiem wszystkich innych postaci uczenia się i kształcenia. Jeżeli przepaść między dwoma *a priori* nie zostanie przynajmniej do pewnego stopnia – przezwyciężona, jeżeli elementarne uczenie zakończy się porażką, mały obcy nie stanie się nigdy zdolny do życia. Zostanie pozbawiony świata⁶⁶.

Sądzę przy tym, że motyw dziecka jako „obcego” w świecie, który jest „światem innych” („którzy już wiedzą jak się żyje”), próbującego na różne sposoby „dopasować się” do nowej rzeczywistości ma swoje głębsze (niż by się wydawało) podłoże w tekście Agnes Heller. W świadomości autorki *Requiem dla stulecia*, wieloletniej badaczki Zagłady, która musiała „uczyć się bycia w świecie” w apokaliptycznym okresie XX wieku (urodziła się w 1929 roku, jej ojciec zmarł w Auschwitz), ta figura dziecka musi mieć szczególne znaczenie. Heller zdaje sobie sprawę, że w XX wieku „wejście” dziecka w nową rzeczywistość miało swój specyficzny wymiar i swoje konsekwencje – również dla późniejszego funkcjonowania całego społeczeństwa, złożonego z takich „dzieci”. Dla wielu mieszkańców Europy (zwłaszcza Środkowej) urodzonych tuż przed albo po II wojnie, dla których nierzadko problem osłabionych więzi rodzinnych splótł się nieszczęśliwie z traumami doznanymi wskutek wydarzeń historycznych, „elementarne uczenie się – świata (przyp. – K.D.-J.) – zakończyło się porażką”. Dlatego można powiedzieć, że nad relacjami dziecka i matki w dwudziestowiecznym świecie w specyficzny sposób ciąży sprawa historii. Musiała mieć tego również świadomość wspomniana już Sylwia Chutnik, która „tłumacząc” tezy Jean Liedloff na język współczesnych Polaków, użyła właśnie tej szczególnej metafory ciężaru („bagażu”), próbując określić w ten sposób pewien rodzaj specyficznego „dziedzictwa”, który przekazywany jest w zamkniętym kręgu rodzinnym z rodziców na dzieci.

Nieprzypadkowo ta sama metafora – „ciężaru”, „bagażu”, „spadku” – określa we współczesnej kulturze życie ludzi w rzeczywistości po Zagładzie. Ze znamienną konsekwencją posługuje się nią w swoich utworach Magdalena Tulli: od pierwszej powieści *Sny i kamienie* aż po ostatnie *Włoskie szpilki* i opowiadanie *Loteria*⁶⁷. To właśnie w centrum tych dwóch ostatnich utworów autorka *W czerwieni* stawia dziecko obciążone niezrozumiałym ciężarem oraz jego matkę – jako źródło tego ciężaru. W

⁶⁶ A. Heller: *Świat jako życie i śmierć*. Przeł. A. Zeidler-Janiszewska. „Teksty Drugie” 2005, nr 3, s. 153.

⁶⁷ W istocie *Loteria* jest rozdziałem (drugim) najnowszej powieści M. Tulli, która ukazała się na początku października 2014 roku. Zob. M. Tulli: *Szum*. Kraków 2014, s. 44–67.

pierwszych zdaniach opowiadania (rozdziału) z *Włoskich szpilek* zatytułowanego *Broniek* narratorka mówi wprost: „Wojna, jak masa upadłościowa, przechodzi na własność potomnych” oraz: „Dziedziczeniu podlegają na przykład udziały w wielkich bitwach” (WS, s. 64). Zaledwie stronę później opisywany jest „ciężki” los „bohaterki tej historii” – w domyśle samej Tulli:

Bohaterka tej historii też nie znalazła żadnej bitwy w swojej części spadku. Zamiast bitew było tam coś o wiele bardziej kłopotliwego. Powiedzmy, zamknięta kasetka, nie bardzo duża, przy tym ważąca, dajmy na to, parę ton. Bez kluczyka, który gdzieś przepadł. Może wyrzucono go ze współczucia, żeby jej ulżyć choć o parę gramów? Za takie współczucie dziękuję pięknie. (...) tak czy owak muszę znaleźć sposób, by włamać się do kasetki i obejrzeć swoje dziedzictwo. Podatek spadkowy ściągany był awansem, od zawsze, a płaci się go do końca życia, jeśli nie dłużej. Dodajmy, że podatek od tych zamkniętych kasetek jest morderczy: wieczne zwątpienie, zimne tchnienie na karku i zamiast solidnego gruntu pod nogami pustka. Do tej pory płaciła, ale zawsze chciała zapytać, za co.

WS, s. 65

Dominującym rekwizytem w opowiadaniu jest więc pewna kasetka. „Nie bardzo duża” (WS, s. 65), zamknięta („Bez kluczyka, który gdzieś przepadł”), „ciężka” (WS, s. 75), „przekłeta” (WS, s. 76). Funkcją tej szkatułki jest, jak twierdzi dziewczynka–główna bohaterka *Włoskich szpilek*, przechowywanie „spadku”, jaki „odziedziczyła” po swojej matce⁶⁸. Tak narratorka *Bronka* nazywa udział swojej matki w strasznych wydarzeniach wojny i to, co podczas niej przeżyła, szczególnie jako Żydówka. Po wojnie matka Tulli nigdy do tej przeszłości nie wracała. Sama autorka *Skazy* nie wiedziała o pobycie matki w Auschwitz, dopóki rodzicielka nie zachorowała na Alzheimera i kiedy „czas zaczął płynąć w odwrotnym kierunku” (WS, s. 66). Co więcej, matka Tulli traktowała tamte wydarzenia (wraz ze swoim pochodzeniem), jak sprawy, które należałoby skrzętnie ukryć, zamaskować w nowym, powojennym świecie. Ta kasetka spełnia więc w istocie rolę sekretnego „depozytu” matki – miejsca, w którym ukrywa swoje najintymniejsze, najbardziej wstydlive tajemnice. Zatem w tej ciężkiej, szczelnie zamkniętej szkatule zawiera się cała postawa tej kobiety wobec świata i ludzi, której wyrazem było „chronienie się” i „zachowywanie chłodnego dystansu” (WS, s. 116) oraz fakt, że: „była twarda, nie załamywała się, nie narzekała, robiła swoje” (L, s. 12). Znamienne rzeczą byłaby również ta kwestia, że pod koniec rozdziału *Broniek*

⁶⁸ Na wątek kasetki zwraca uwagę M. Cuber: *Opowieści z krypty (Magdalena Tulli „Włoskie szpilki”)*. W: Eadem: *Metonimie Zagłady. O prozie polskiej lat 1987–2012*. Katowice 2013, s. 68–72.

refleksje na temat kasetki zmieniają się w refleksje na temat urny, w której córka będzie przechowywać po śmierci matki jej prochy. Emocjonalna niedostępność rodzicielki oraz sytuacja niezaspokojonej potrzeby matczynej miłości i troski, która jest źródłem wielu kłopotów w życiu córki, sprawia, że dziewczynka tworzy fantazmat relacji z matką, wspólnej przestrzeni upatrując w przedmiotach, które mogą ją symbolicznie „uwięzić”, „zamknąć”. Za życia matki jest to tajemnicza „kasetka”, zaś po śmierci zastępuje ją urna z prochami rodzicielki, którą pisarka (brzmi to znamienne) woli „przechowywać nielegalnie w swoim mieszkaniu” (WS, s. 78) niż np. umieścić na cmentarzu albo rozsypać w jakimś szczególnym miejscu.

Zauważmy, że sprawa posiadania oraz przedmiot (jego przestrzeń) są tutaj jedynymi pojęciami, w jakich w świecie przedstawionym *Włoskich szpilek* wyraża się skomplikowana relacja między matką a córką. Ta kwestia wymaga również dopowiedzenia ważnej rzeczy: „kasetka” nie jest przecież własnością matki. Jest natomiast częścią innej „przestrzeni”, własnością kogoś innego – wyobraźni córki. Jednocześnie córka wyobraża tę szkatułę jako swego rodzaju zastępcze miejsce komunikowania się ze swoją rodzicielką, okazji zbliżenia się w jakiś sposób do tego, co „matczyne”.

Temu również służy, jak można by sądzić, ten specyficzny rodzaj przedmiotów, które dziewczynka utożsamia ze swoją matką (najpierw kasetka, potem urna). Fizyczne właściwości tych rzeczy stanowią w powieści „semiotyczną” reprezentację matki Tulli (kasetka wyobraża m.in.: „twardość” i niezłomność jej charakteru, „obciążenie”, z jakim zmagają się jej psychika po wojnie, chłodną i zamkniętą postawą wobec ludzi, etc.). Zresztą nie tylko w tym utworze metaforycznym odpowiednikiem związku matki z dzieckiem warszawska pisarka czyni przedmiot, którego główną funkcję stanowi magazynowanie. Jako znakomity przykład może posłużyć jeden z fragmentów opowiadania *Loteria*. Znajdziemy tam m.in. scenę, w której główna bohaterka w rozmowie ze swoją matką na temat wychowania dzieci, nie zgadza się z jej porównaniem kwestii macierzyństwa do „loterii” [„Dzieci to loteria (...) Wszystko zależy od tego, kto się urodzi” – L, s. 12]. W zamian sama proponuje własną metaforę. Opiekę nad dzieckiem porównuje do „wkładania” różnych rzeczy do pudełka:

– Z dzieckiem jest jak z pudełkiem – zauważyłam – Trudno wyjąć coś, czego się nie włożyło.

L, s. 12

Te przykłady pokazują bardzo charakterystyczny dla prozy tej autorki sposób wyobrażania relacji matki i dziecka. We *Włoskich szpilek* i *Loterii* te dwie istoty są na tyle emocjonalnie oddalone od siebie, że istnieją wyłącznie jako dwa osobne „pudełka”, „pojemniki” itd. Dwa przedmioty–przestrzenie, między którymi można coś jedynie „przerzucać”, do których można coś „wkładać” albo z nich „wyjmować”. Wydaje się więc, że w prozie Tulli z pierwotnej (prenatalnej) bliskości, w której dziecko – idąc w ślad za tą metaforą przestrzenną – „zawiera się” w matce, nie zostało po porodzie nic. Matka i córka to dwie całkiem osobne istoty, niezdolne do tego by móc stworzyć prawdziwy, czuły związek.

Z tego względu zaczęła mnie zastanawiać sprawa samego języka tej prozy – od debiutanckiej powieści *Sny i kamienie* aż do *Loterii* – pełnego ekonomicznych metafor i powielających się wyrażen typu: „kapitał”, „koszty”, „bilans zysków i strat”, „przepływ towarów”, „koniunktura”, etc. Wśród tych „kapitalistycznych” określeń swoje szczególne miejsce wydaje się mieć słowo „posiadanie”. To ono wprawia w ruch światy w tej prozie. Bohaterowie często ulegają złudzeniu, że posiadanie różnych rzeczy i dbałość o spełnienie swoich materialnych zachcianek są lekiem na całe zło rzeczywistości. Dlatego życie w każdym ze światów przedstawionych przez autorkę *Skazy* ma ten sam rytm, który nadaje mu nieustannie tocząca się praca w fabrykach, bankach, kasynach i w kawiarniach. Owo absurdałne tempo życia, którego obraz najlepiej oddaje pisarka w powieści *W czerwieni*, kiedy pod wpływem zbyt szybkiego życia mieszkańców Ściegów zmienia się struktura pór dnia („bo zmrok nie zapadał, biały dzień trwał do późnej nocy” – WCZ, s. 107) lub w *Skazie*: w obrazie tego dziwnego poruszania się tramwaju wciąż po tym samym kole szyn, wokół tego samego placu. Główne więc postaci w każdej z jej powieści to właściciele fabryk, handlarze i różnego rodzaju biznesmeni, którzy szukają jedynie okazji do tego, żeby powiększyć swój, już i tak duży, majątek. Również każde z miast w powieściach Magdaleny Tulli, bez wyjątku, żyje w tym samym „niezmordowanym” tempie. Wzorem dla tego tempa wydaje się życie w przedwojennej Łodzi z *Włoskich szpilek*. To miasto matka bohaterki *Włoskich szpilek* zapamiętała jako: „miasto niegdyś od świtu do nocy niezmordowanie goniące za pieniędzmi” (WS, s. 23).

Być może więc ten ekonomiczny język w prozie Tulli jest w istocie „mową” odziedziczoną po matce (jej krewnych)? Odnalezioną przez autorkę *Trybów* swoistą „kryptą” rodzinnych symboli – z końca XIX wieku i początku XX? Tym językiem, którym „mówił” jeszcze przed obiema wojnami świat jej (ich – rodziny Szwarców)

rodzinnej Łodzi. Tamtej rzeczywistości pędzących manufaktur, zafascynowanych kapitalizmem fabrykantów, sklepikarzy, których język „kalkulacji i kosztów” dominował w metaforze codziennej mowy.

W badanych przeze mnie utworach przedstawiony został świat w aurze właściwej opisom przestrzeni mitycznej. Przykładem może być choćby scena z powieści *W czerwieni*, w której bohaterowie („ludzie Felka Chmury”) wygrzebują z ziemi „skarb” – złote carskie pięciorubłówki (WCZ – s. 63–64, 84). Łączyłoby się to z kolei ze spostrzeżeniami Anny Węgrzyniak (sformułowanych już parę lat temu) czy Marty Cuber, które ów ekonomiczny dyskurs postrzegają jako „odkryty” przez pisarkę „bezpieczny grunt” – jedyny, na którym udaje się mówić o sprawach tak trudnych i bolesnych, jak np. obozowa przeszłość matki i śmierć jej najbliższych⁶⁹. Z mojego (przedstawionego powyżej) punktu widzenia (i biorąc pod uwagę tę nową wiedzę, jaką przyniosły *Włoskie szpilki*) byłby to jednak bardziej świat „odziedziczony” niż „odnaleziony”. Dosłownie przywiedziony z przeszłości, w której wszystko wydawało się mieć – nim nadeszła apokalipsa wojny – swój niezmienny, choć szalony rytm. Najlepiej widać to w świecie *W czerwieni*, w którym początkowo życie mieszkańców Ściegów – powieściowego miasteczka wydaje się być całkowicie podporządkowane rytmowi pracy trzech lokalnych przedsiębiorstw: potężnej firmy Loom i Syn („przez jej kasę pancerną przepływała cała gotówka Ściegów” – WCZ, s. 7), zakładów porcelany Strobbla i fabryki płyt gramofonowych Neumanna. Podobnie jest w *Snach i kamieniach*, w których fabuła ogranicza się do śledzenia przez narratora, od początku do końca utworu, budowy i rozwoju architektonicznego pewnego miasta (z literami „W i A” w nazwie). Otóż budowa tego idealnie symetrycznego miasta, realizowana początkowo „gładko, bez zgrzytów i niespodzianek” (SK, s. 29) oraz jego ład, który zaplanowano skrupulatnie już na stołach kreślarskich, staje w pewnym momencie pod znakiem zapytania, jako że „maszyna świata” za bardzo się rozpędza i wszystko zaczyna się niebezpiecznie rozrastać „ponad wszelką miarę” (SK, s. 29).

W każdym z powyższych światów pewnego dnia przychodzi taki moment, od którego wszystko się komplikuje, w którym ich maszyna – rozpędza się za bardzo – doprowadzając do katastrofalnych skutków dla rzeczywistości. Lokalni przedsiębiorcy

⁶⁹ O tym osobliwym „ekonomicznym języku” pisała już w 2006 roku Anna Węgrzyniak (*W trybach Magdaleny Tulli*. „Fa-art” 2006, nr 1-2, s. 8–15). Píše o tym również Marta Cuber w książce: *Opowieści z krypty (Magdalena Tulli „Włoskie szpilki”)*. W: Eadem: *Metonimie Zagłady. O polskiej prozie lat 1987–2012*. Katowice 2013, s. 68–72. Cytat pochodzi z książki M. Cuber – s. 70.

stają przed widmem bankructwa (*W czerwieni*), miasta dotykają klęski żywiołowe (jak pożary i powodzie w *Snach i kamieniach*, *W czerwieni* i w *Trybach*), bohaterowie staczają się na samo dno – jak służąca ze *Skazy*, która na początku powieści zostaje przedstawiona jako „korpulentna panna służąca w drobne kwiatuszki, odprasowana na niedzielę” (S, s. 7), w końcowych akapitach powieści wystąpi już jako „krótko ostrzyżona” prostytutka w przydrożnym barze (S, s. 176); niezmiennie od niepamiętnych czasów sprawy zaczynają się nieoczekiwanie komplikować – życie w Ściegach zmienia się diametralnie od dnia, w którym w rodzinie Loomów po raz pierwszy zamiast syna przychodzi na świat córka (WCZ, s. 10). Z jednej strony ekonomiczna machina ma za zadanie utrzymywać owe światy we względnej stabilizacji, a ich mieszkańców w poczuciu bezpieczeństwa i zabezpieczonej ciągłości pewnych spraw w życiu. Powodzenie w interesach, ich kontinuum, tradycja przechodzenia biznesu z ojca na syna odzwierciedlać mają równowagę tego świata:

Loomowie żenili się późno, żony rodziły im synów jedynaków, którym zawsze dawano na imię Sebastian. Każdy z nich zdolny był we właściwej chwili zastąpić poprzedniego w sposób tak doskonały, że Sebastian Loom trwał w pamięci jako jedna osoba.

WCZ, s. 10

Ład gospodarczy w mieście czy jego symetryczna zabudowa ma sprzyjać porządkowi w innych sferach: w biologii (w biznesowym świecie „faworyzowane” są męskie chromosomy), w stosunkach społecznych, niemal w każdym aspekcie ludzkiego życia. I odwrotnie. Z drugiej zaś strony po lekturze powieści już wiemy, że każdy z tych światów nieuchronnie czeka katastrofa, która zaczyna się od wnikięcia w jego strukturę jakiegoś obcego pierwiastka (jak np. fałszywe banknoty we *W czerwieni*, które wprowadza w obieg pechowo Felek Chmura albo obcy – uchodźcy pojawiający nagle w mieście *Skazy*), który niszczy wcześniejszy porządek tych rzeczywistości.

Świat ujęty w sposób mierzalny, ekonomiczny – a tak zdaje się właśnie myśleć autorka *Loterii* – pozwala zachować dystans do wszelkich, nawet najtrudniejszych spraw, a co najważniejsze umożliwia wykluczenie „szkodliwych” emocji. W świecie posttraumatycznym, jakim był dla wielu ludzi świat po wojnie, tak, jak w interesach, uczucia stawały się jedynie przeszkodą. W tej rzeczywistości trzeba było być człowiekiem podobnym do tych „kilku pokoleń mężczyzn” z *W czerwieni* – „o wąsach od młodości ściętych szronem, o zaciśniętych szczękach i lodowatym spojrzeniu

wolnym od złudzeń” (WCZ, s. 10). Uciec zatem od bolesnych emocji udaje się właśnie w „trzeźwy świat rachunków” (SK, s. 15). Zapewne dlatego córka osoby, która przeszła przez kilka obozów koncentracyjnych decyduje się w swojej twórczości na język możliwie najbardziej wolny od emocji, by w ten sposób uciec przed „dobrodziejstwem inwentarza” codziennej mowy, w której po wojnie „najmniej kłopotliwą pozycją są frontowe powiedzonka” (WS, s. 64). „O tym, co najstraszniejsze lepiej nie wspominać” (WS, s. 64). Łatwiej jest natomiast mówić o „niemałym kapitale ujemnym” (WS, s. 65), o „masie upadłościowej” (WS, s. 64) albo o „nisko oprocentowanych rachunkach” (WS, s. 64) zamiast o doświadczeniach okupacyjnych matki, o których się w istocie mówić nie da, ponieważ były właśnie, jak powie pisarka, znowu używając ekonomicznej metafory, „ponad wszelką miarę”⁷⁰.

W tej rzeczywistości – zarówno wojennej, jak i w latach pięćdziesiątych (w Polsce Ludowej) – która już wprost została opisana we *Włoskich szpilkach*, zdają się wygrywać jedynie ci, którym ten emocjonalny dystans do rzeczywistości udaje się zachować. Wzorem mają być okupanci, którym nic nie „mąci umysłu” w chwili, kiedy „ważą” czyjś los w swoich rękach:

Emocje mącą umysł, lepiej więc spojrzeć na to z dystansu. Kto patrzy z dystansu, ma w głowie miarę i wagę spraw oraz świadomość, powiedzmy, boską. Nie drży i oczy nie zachodzą mu łzami.

WS, s. 9

Ktoś, kto – tak, jak matka pisarki – doświadczył w życiu cierpień, które nie mieszczą się w skali ludzkich uczuć, może zacząć traktować emocje jak „wybój na równej drodze” (WS, s. 28). Córka we *Włoskich szpilkach* opisuje również jak matka poprzez wojnę i swoje pobyty w obozach straciła całkowicie zaufanie do ludzi i świata, przez co stale musi sprawdzać, czy oby na pewno ma w danej sytuacji „grunt pod nogami”. Obie te kwestie charakteryzujące postawę matki w życiu codziennym (dążenie do wyłączenia z życia emocji, poczucie pustki i wrażenie swoistego zawieszenia w próżni) opisane są zawsze z użyciem takich pojęć, jak: droga, ziemia, grunt.

⁷⁰ Spotkanie odbyło się we Wrocławiu 30 listopada 2012 roku w ramach „Wrocławskich Promocji Dobrych Książek”. Nie uczestniczyłam osobiście w tym spotkaniu, natomiast obejrzałam zapis wideo z tego wydarzenia opublikowany w internecie na stronie „Youtube”. W pewnym momencie M. Tulli mówiący prowadzącemu spotkanie (prof. Stanisławowi Beresiewi) o wojennych doświadczeniach swojej matki tak: „jej przeżycia okupacyjne były powyżej średniej statystycznej w skali trudności”. Zob. <http://www.youtube.com/watch?v=N4hHBsfOz9g>; dostęp: 20.06.2014.

Trzeba zauważyć, że te właśnie metafory („sfabularyzowane” frazeologizmy, jak je nazywam) stanowią w całej twórczości warszawskiej prozaiczki sprawę wyjątkową, o czym świadczyłyby ich liczba oraz konsekwencja, z jaką posługuje się nimi Magdalena Tulli, określając poprzez nie tę samą specyficzną sytuację egzystencjalną, w jakiej znajdują się bohaterowie poszczególnych utworów. Chodzi tutaj o owo stale towarzyszące postaciom poczucie niepewności losu oraz o ich niewiarę w „prawdziwą” rzeczywistość, która w prozie autorki *Skazy* przedstawiana jest jako zaledwie estetyczna fasada zbudowana na potrzeby „inscenizacji” – samego życia. Z drugiej jednak strony bohaterowie powieści starają się na wszelkie możliwe sposoby zaprzeczyć temu, wybierając egzystencję możliwie najbardziej „przyziemną”, w której należałoby ograniczać jak tylko się da „unoszące” w górę emocje. To życie bohaterów z prozy warszawskiej pisarki (które byłoby literackim obrazem życia matki Magdaleny Tulli) wyobraża autorka *Loterii* dosłownie – posługując się pojęciami gruntu i ziemi, w wielu różnych formach derywowanych.

Szczególne znaczenie wydaje się mieć tutaj słowo „grunt”. Trzeba by zacząć od tego, że w analizowanych powieściach wykorzystane zostały bodaj wszystkie dostępne w języku polskim frazeologizmy z tym słowem. Co więcej większość z nich ma niemiecką etymologię⁷¹. Dzięki temu udaje się „podejrzeć”, jak przemyślną konstrukcją, naznaczoną osobistymi obsesjami, jest niemal cała twórczość tej autorki⁷².

⁷¹ Biorąc pod uwagę moje wcześniejsze spostrzeżenia na temat języka tej prozy oraz konsekwencji, z jaką M. Tulli buduje swoje światy przedstawione wciąż z tych samych figur i motywów, ta kwestia nie wydaje mi się czymś przypadkowym. Samo słowo grunt „przywędrowało” do Polski w XV wieku i brzmiało niemal tak samo, jak w języku staroniemieckim, z którego zostało zapożyczzone (Grund). Wraz z tym „gruntem” pojawiły się w języku polskim również związki frazeologiczne z udziałem tego słowa. Jak: „gruntowny”, „gruntownie”, „ugruntować (coś w sobie)”, „czuć grunt pod nogami”, „badać grunt”, „kłaść pod coś grunt”, „grunt (jako istota, podstawa czegoś)”, „zapaść się pod ziemię ze wstydu”, „zniszczyć coś całkowicie” („In Grund und Boden”) i etc. Wydaje mi się więc czymś wysoce znamionym, że osoba, która opisuje w swojej ostatniej powieści rzeczywistość powojenną („poniemiecką” – w wielu różnych znaczeniach), używa jednocześnie słów o takiej etymologii. Zwłaszcza, że Tulli jest zawodowo tłumaczką (docenianą), a więc człowiekiem wyjątkowo uwarażliwionym na kwestie słowa i różnice w ich odpowiednim doborze. Można by więc dojść do wniosku, że słowo grunt (grund) jest tutaj częścią szalonej w swej konsekwencji strategii pisarskiej: budowy świata (światów), w którym (w których) każdy, nawet najmniejszy, element ma swoją „wagę”, stając się w ten sposób małym, choć niezbędnym „trybikiem” w większym mechanizmie. Zob. m.in. *Słownik frazeologiczny niemiecko-polski*. Red. J. Czocharski, K.-D. Ludwig, współpraca. U. Kramer. Warszawa 2004, s. 170; *Niemiecko-polski słownik tautonimów*. Red. R. Lipczuk, Z. Billut-Homplewicz, A. Kątny, Ch. Shatte. Warszawa 1995, s. 100; W. Boryś: *Słownik etymologiczny języka polskiego*. Kraków 2005, s. 167.

⁷² Pomijam tutaj (poza wspomnianym już *Szumem*, który ukazał się już po dopracowaniu tej rozprawy) dwie książki M. Tulli: *Kontrolera snów* (2007) i *Awanturę w lesie* (2013) – z dwóch powodów. Po pierwsze ze względu na ich zasadniczą odmienną gatunkową (poetologiczną) od innych utworów. Po drugie nie zostały one przeze mnie na tyle jeszcze zbadane, żeby móc włączyć je w uzasadniony sposób do niniejszej rozprawy, zwłaszcza, że główną osią pracy stanowi motyw ciężaru w twórczości warszawskiej pisarki.

Zauważam więc, że sens pewnych fragmentów, które pojawiają się już w debiutanckich *Snach i kamieniach*, jak ten, że: „wiara i siły, przez sam kontakt nóg z gruntem, wypełniają serca prostych i dzielnych ludzi” (SK, s. 9) albo inny, w którym narrator opisuje sytuację całkiem przeciwną – „zapadania się” bohaterów tego utworu wraz z ich domami „w grząski grunt” świata przedstawionego (SK, s. 111), wykracza poza fabułę tego jednego tekstu. Bowiem w każdym kolejno wydanym po *Snach i kamieniach* utworze Magdaleny Tulli odnaleźć można te same metafory, w których „grunt” bywa w jednym fragmencie tej samej powieści – grząski, niepewny (WCZ, s. 97), a w innym już – „zamarznięty na kamień” (WCZ, s. 6). Przykładowo w powieści *W czerwieni* jeden z bohaterów – Felek Chmura dźwiga jakiś „ciężar nadmierny”, od którego „**grunt** usuwał mu się spod nóg – gdziekolwiek stąpnął, tam zapadała się ziemia” (WCZ, s. 97). W *Trybach* z kolei dowiadujemy się, że narrator:

stąpając niepewnie, odnajduje strych – stare wydania Financial Times leżą na miejscu, pod skosami ścian. Tu przestrzeń jest przewidywalna, **grunt** pewny.

T, s. 75; podkr. K.D.–J.

W *Skazie* natomiast czytamy:

A mieszkańcy, nieodwołalnym rozporządzeniem usunięci z własnych domów? Żyli dotąd u siebie, nie wprowadzenie w tajemnice towarowej kolejki, nie powiadomieni o ławicach pisaku przesypujących się pod fundamentami ich domów (...) I teraz, w przeciwieństwie do notariusza, ludzie ci nie musieli się więcej o nic martwić. Najgorsze już się stało. Tam, gdzie dotąd żyli **grunt** usunął im się spod nóg.

S, s. 62

Sens powyższych scen wykracza również poza sam tekstowy świat – wychylając się w stronę rzeczywistości pozaliterackiej, bolesnego dla pisarki okresu dorastania, którego porażający obraz został przedstawiony we *Włoskich szpilkach*. W tym utworze adolescencja okazuje się „wiecznym zwątpieniem, zimnym tchnieniem na karku”, poczuciem pustki – „zamiast solidnego **gruntu pod nogami**” (WS, s. 27; podkr. – K.D.–J.).

Całkiem inną wartość interpretacyjną miały te fragmenty zanim warszawska prozaiczka zdecydowała się ujawnić część faktów ze swojego życia, publikując

najpierw w 2011 roku *Włoskie szpilki*, a później *Loterię*⁷³. W tej chwili są one kolejnym dowodem na to, że u źródła twórczości Magdaleny Tulli i jej melancholijnego charakteru leży prawdziwe życie, a dokładniej: dawna codzienność dorastającej dziewczyny i jej matki – Renaty, w której pełno było: „stąpania po śliskim gruncie” (WS, 59), „sprawdzania gruntu” (WS, 36), „wątpienia w grunt pod nogami” (WS, 73), „radzenia sobie z codziennością bez stałego gruntu pod nogami” (L, s.11). Do tego dochodzą wyobrażenia dziewczynki (potem już dorosłej bohaterki) na temat tych „licznych metrów sześciennych ciężkiego, tłustego gruntu”, w których niegdyś spoczęli członkowie bliższej i dalszej rodziny” („wraz z ich nieletnimi dziećmi” – WS, s. 66).

Jak sądzę więc, wszystkie te motywy twórczości Magdaleny Tulli – „grząskiego gruntu” oraz przeciwnie: „gruntownej wiedzy” (WCZ – s. 31), „twardego gruntu rzeczywistości” (SK – s. 18, WCZ – s. 71, T – s. 29), „ugruntowanego stanu rzeczy” (T, s. 67), „gruntu, który trzyma w ryzach” (S, s. 175), pojawiające się rytmicznie w kolejnych utworach, mają swoje umocowanie w rzeczywistym świecie, w którym przyszła na świat i dorastała autorka *Skazy*. Był to w istocie świat jej matki, w którym ta kobieta starała się na nowo ułożyć sobie życie po traumatycznych doświadczeniach wojny. Z jednej strony więc jest to świat bardzo niestabilny, zbudowany na „spróchniałym **gruncie jej pamięci**”, w każdej chwili gotowym „zapaść się pod ciężarem” traumatycznych wspomnień⁷⁴ (Podkr. – K.D.-J.). Z drugiej zaś – tę trudną dla matki – rzeczywistość, trzeba by „utwardzić” wprowadzając, tak jak zrobiła to rodzicielka Tulli, w życie swojej rodziny zasady („Trzymanie się zasad bez żadnych wyjątków, zawsze pomaga opanować sytuację – oświadczyła” – WS, s. 29). W ten sposób matka zdaje się chronić siebie przed całkowitym poddaniem się rozpacz. Poza tym, że umożliwia jej to w miarę „normalne” funkcjonowanie w społeczeństwie.

Warta uwagi i ważna w interpretacji utworów Magdaleny Tulli jest więc zwłaszcza ta gra pomiędzy tym, co w przestrzeniach tych dzieł dosłownie pozbawione gruntu, a tym, co przeciwnie: „ugruntowane” („gruntowne”, „z gruntu” – jakieś, osadzone na jakimś „gruncie”) czyli trwałe, „kamienne” (w *Trybach* np. pojawia się metafora gruntu „z zewnątrz i wewnątrz „jednakowo kamienistego” – s. 30), pewne,

⁷³ W październiku 2014 roku ukazała się kolejna powieść pt. *Szum*, już pierwsi recenzenci podkreślają autobiograficzny charakter tej książki M. Tulli (np. D. Nowacki: *Wstęp do przebaczenia*. „Gazeta Wyborcza” 2014, nr 229, s. 14).

⁷⁴ Jak to – chyba najboleśniej dla matki pisarki – w którym (jak opisuje M. Tulli w rozdziale o znanym tytule: *Bronek*): „Starsza siostra zdążyła chyłkiem prześliznąć się do kolumny, w której znalazł się jej syn Bronek, dziewięcioletni” (WS, s. 69).

solidne. Z drugiej strony we wszystkich analizowanych przeze mnie utworach światy przedstawione skrywają – pod ziemią, gruntem, podłogą – jakąś nieznaną otchłąń, złowrogą czeluść⁷⁵.

Ta sprawa wydaje się być jednak szczególnie ważna w *Trybach*. Narrator i bohaterowie tego utworu dosłownie z wielką ostrożnością stąpają po posadzce hotelu „Universum”, w którym dzieje się większość z akcji *Trybów*. Zachowują się jakby stale „badali grunt” pod swoimi nogami – „opukują podłogę” (s. 135), „zaglądają w głąb, przyświecając sobie zapalniczką” (s. 97). Towarzyszy im przy tym niepewność i lęk. Okazuje się w końcu, że pod posadzką hotelu, w którym przebywają, jest jakaś „otchłąń bez dna”: „Tam pod spodem nie ma już nic, żadnych fundamentów, tylko otchłąń bez dna, i jeśli zapadnie się cienki grunt, to dziurawe sienniki i szpitalne parawany runą bezładnie w pustkę (...)” – czytamy. Podmiot mówiący powieści jeszcze kilka razy powróci do tej kwestii, nazywając tę dziwną otchłąń: „ciemną czeluścią” (s. 14), „przepastną wyrwę” (s. 74), „kolejnymi kondygnacjami świata”, które „rozpościerają się pod podłogą” (s. 84). Ten sam motyw czeluści ukrytej pod „litą” podłogą (złożonej „z wielu pięter”) powróci w *Loterii*. Tam jednak zyskuje całkiem inny wydźwięk. Bowiem, jak się okazuje, to metafora pełnej bolesnych obrazów pamięci matki. Córka opisuje to tak:

Na przykład nasza podłoga nie cała była z litej klepki, tu i ówdzie mieściła w sobie niewidoczne otchłanie. Nieuważne stąpienie mogło się dla matki – lecz tylko dla niej – skończyć upadkiem przez wiele pięter, przez więcej niż ich miał nasz dom, prosto na plac apelowy

L, s. 11

Gdyby porównać ten fragment ze scenami z *Trybów*, gdzie podłoga hotelu ukazuje niebezpieczne otchłanie, gotowe w każdym momencie pochłonąć świat i jego mieszkańców, wówczas faktycznie można by było odczytywać tę powieść jako „osobistą”⁷⁶. *Tryby* zaś – przypominam – przeciwnie, przez wiele lat miały tylko jeden wariant interpretacyjny: „postmodernistyczny”; „oderwany” od rzeczywistości pozaliterackiej.

⁷⁵ Pisałam o tym już na s. 60–61.

⁷⁶ W wywiadzie z Dorotą Wodecką (*Polonez na polu minowym...*, s. 58) Tulli powiedziała, że *Tryby* są jeszcze „bardziej osobiste od poprzedniej powieści” (*W czerwieni*). Do tej sprawy pisarka wróciła również w jednym z ostatnich wywiadów, mówiąc, że bolało ją, kiedy poszczególne sceny z *Trybów* odczytywano jako „rebusy”. Por. J. Dąbrowska: *Staram się. Rozmowa z Magdaleną Tulli*. „Zeszyty Literackie” 2014, nr 3, s. 142.

Zmierzam do tego, że przestrzeń w prozie warszawskiej pisarki jest w istocie metaforycznym wyobrażeniem przestrzeni pamięci matki – z jednej strony pełnej traumatycznych obrazów z pobytu w obozach, a z drugiej, w której istnieją jeszcze jakieś „odblaski” przedwojennego życia tej kobiety. Niestety koszmar wojny przytłoczył wspomnienia tamtej rzeczywistości sprzed roku 1939. Stąd życie, które po wojnie prowadzi matka autorki *Włoskich szpilek* jest jedynie atrapą życia, czymś zastępczym, w stosunku do tego, które kiedyś, jak się domyśla jej córka – bohaterka *Włoskich szpilek i Loterii* – prowadziła. Pobyt w obozach unieważnił w życiu matki wszystkie wcześniejsze doświadczenia. Dosłownie: wchłonął je. W powieści *Tryby*, w „ciemnościach podglebia” – „stygna marzenia” i „gasną słońca minionych letnich popołudni”:

Upragniony stały ląd, twardy grunt czasu przeszłego, na którym może się oprzeć stopa narratora, kryje w sobie niestety znacznie więcej niż potrzeba. Pelen jest pozostałości jakichś innych, podobnych historyjek, stygna w nim marzenia i żądze nieobecnych, zgubionych i niemożliwych już do odnalezienia postaci, wymieszane z miłym piaskiem wszystkich części mowy. W ciemnościach podglebia gasną słońca minionych letnich popołudni, rozsypują się w proch przelotne miłości.

T, s. 29

Straszne doświadczenia dosłownie przygniotły wszystkie wspomnienia sprzed 1939 roku, do których mogłaby się odwołać matka w powojennym, wcale nie łatwiejszym, świecie. Ów „ciężar wojny” (WS, s. 58) – cały ból zapisany w pamięci (również w „pamięci” ciała⁷⁷) matki zajmują niemal całą przestrzeń jej osoby, wypełniają ją prawie bez reszty, tworząc solidną zaporę, przez którą nie mogą się przebić żadne ludzkie emocje. Również uczucia macierzyńskie. „Matka nie miała w sobie przestrzeni dla moich spraw, za dużo miejsca zajmowały jej własne blokady, o których nic nie wiedziałam. Miała co dźwigać” – powie Magdalena Tulli w wywiadzie, opublikowanym w 2013 roku na łamach „Tygodnika Powszechnego”⁷⁸.

Zamiast więc poczucia bezpieczeństwa, ciepła, właściwego rytmu rzeczy – które w pierwszym okresie życia dziecka powinny wynikać z samej fizycznej bliskości matki, mała bohaterka *Włoskich szpilek i Loterii* doświadcza jedynie chłodu „skamieniałego”

⁷⁷ We *Włoskich szpilekach* znajdziemy na ten temat zaledwie jedno, lapidarne zdanie: „Nie życzyła sobie być dotykana – dzieci mają zawsze lepkie ręce” (WS, s. 32).

⁷⁸ *Same dwóje...*, s. 30.

ciała matki. Pierwsze, „źródłowe” doznanie rzeczywistości (o których pisze Jean Liedloff, że są kluczowe dla funkcjonowania człowieka w całym jego późniejszym życiu), w zasadzie dzieciństwo autorki *W czerwieni*, znaczy zatem chłód (odczuwany zmysłowo i emocjonalnie), pustka, poczucie ciężaru niewiadomego pochodzenia, który zalega w świecie – nie tylko w domu, w przestrzeni, w której obowiązują twarde zasady ustalone przez matkę, ale również na zewnątrz, gdzie wszystko zdaje się być „przyciśnięte ciężarem” nowej państwowości⁷⁹. Tak się również składa, że te właśnie figury braku, ciężaru są podstawowymi w całej twórczości warszawskiej pisarki.

Również kasetka, o której pisałam powyżej, pojawia się już wcześniej w twórczości Magdaleny Tulli. W *Skazie* – utworze poprzedzającym *Włoskie szpilki* wspomniany został przedmiot, który „ma ciężar i rozmiary zaginionej kasy ogniotrwałej” (S, s. 54). W innym zaś miejscu powieści znajduję z kolei tajemniczy sejf (S, s. 55) oraz kasę „o pancernych drzwiczkach” (S, s. 34, 62), „szyfrowym zamku” (S, s. 55) i interesującej zawartości. W skrzynce są przechowywane:

(...) akty własności okolicznych kamienic, opiewające na nazwiska tych i tamtych klientów fotografa, rodziców tego czy tamtego gimnazjalisty, a także certyfikaty pożyczki skarbowej złożone w depozycie przez woźnego i policjanta, kaucje za wynajem sklepów, ślubne obrączki czekające parami na swój wielki dzień (...)

S, s. 56

Co prawda rzecz ta nie jest tutaj w żaden sposób jawnie – tak, jak we *Włoskich szpilkach* – powiązana z problemem wojny i wyniesionych z niej bolesnych doświadczeń matki, które „jak masa upadłościowa przechodzą na własność potomnych” (WS, s. 64). Ale to, w jaki sposób podmiot utworu akcentuje problem zawartości owego

⁷⁹ We *Włoskich szpilkach* znajdziemy kilkanaście takich fragmentów, w których życie w powojennej rzeczywistości przypomina „dźwiganie ciężaru”. Np. „(...) jednocześnie marzyłam (...) by być jak duża lalka mrugająca powiekami, mieć **życie lekkie jak piórko**, wolne od odpowiedzialności. Nie garbić się, żeby je **udźwignąć**” (WS, s. 90); „Kiedy było naprawdę **ciężko**, mój wzrok szorował po trotuarze” (WS, s. 109); „Dziewczynka stała przed stolikiem i przestępowała z nogi na nogę, czując na plecach **ciężar** wielu spojrzeń” (WS, s. 118); „Miałam najgorsze stopnie i zawsze zapominałam klucza. Z tymi dwoma kłopotami było mi wystarczająco **ciężko** żyć” (WS, s. 136); „Za tą dziewczynką stanęły murem przyjaciółki. Miała ich kilka. (...) Umiały się bronić i atakować. Były twarde i bezwzględne, jak żołnierze na wojnie. Tamtego ranka akurat panowała między nimi przykładowa zgoda. Obstały mnie i zagradzały drogę, kiedy z sercem ciężkim jak kamień próbowałam się wymknąć”; „Odwilże przynosiły epidemie grypy, którym sekundowały gazety w innych kwestiach **przyciśnięte ciężarem** państwowej cenzury. A w tle odrapane, źle oświetlone klatki schodowe i ciasne mieszkania ze ślepą kuchnią” (WS, s. 130). Wydaje się również, że wszystko, z czym w świecie zewnętrznym styka się dziewczynka ma w sobie jakiś ciężar. „Ciężkie” są drzwi biblioteki publicznej (WS, s. 107), szkoły („Tuż za **ciężkimi** dwuskrzydłowymi drzwiami ukazywała się biało-czarna kamienna szachownica posadzki” – WS, s. 93), jej tornister (WS, s. 85); wszystkie podkr. – K.D.-J.

sejfu („wszystko, co było cennego w całej okolicy” – S, s. 54) i tego, kto jest jego właścicielem (do bycia jego właścicielem przyznaje się narrator, który mówi: „Co do mnie – bo to do mnie ów sejf należał – w samej rzeczy od razu przyszło mi pożałować” – S, s. 54) pozwoliło mi dostrzec podobieństwo między tymi dwoma „ciężkimi” przedmiotami z obu utworów. Zawartość „ogniotrwałej kasy” jest na tyle wyjątkowa, że bohaterowie *Skazy*, nazwani przez narratora „praktykantami w drelichach”, próbują się do niej włamać (co w końcu im się udaje). O „włamaniu” się do kasetki usłyszymy również od bohaterki *Włoskich szpilek*, która twierdzi, że to jedyne wyjście, żeby mogła „obejrzeć swoje dziedzictwo” (WS, s. 65).

Poza tym kwestia tajemniczej kasetki pojawiająca się w tych dwóch powieściach, zwłaszcza zaś możliwość, jaka się tutaj otwiera przed interpretatorem, do porównania sposobu funkcjonowania obu tych rekwizytów w dwóch różnych tekstach tej pisarki, pozwala odsłonić tę najważniejszą, jak sądzę, rzecz, która leży u podstaw całej twórczości autorki *Trybów*. Pojawienie się w świecie przedstawionym utworów Magdaleny Tulli ciężaru raz na zawsze zmienia sposób jego funkcjonowania i życie jego mieszkańców. W *Skazie* pewnego dnia pewna „kasa pancerna” upada z wysoka, powodując w miasteczku „katastrofalny wstrząs, z którego wzięły początek wszystkie kłopoty” (S, s. 52). Po lekturze *Włoskich szpilek* i *Loterii* można się domyślać, że ta scena ma swój inny, głęboko metaforyczny sens – daleko wychodzący poza ramy literatury. „Wstrząsem” dla pisarki musiała się okazać wiedza o traumatycznej przeszłości matki, która odciska potem piętno na życiu córki. Zatem ciężar przeżyć wojennych do końca życia będzie dźwigać nie tylko matka, ale także córka. W istocie więc owo „dziedzictwo” jest źródłem twórczości Magdaleny Tulli – jej specyficznego języka, sposobu obrazowania czy zawsze tych samych (zwykle ciężkich, „chtonicznych”) figur, którymi konsekwentnie znaczy swoje utwory.

Rozdział III

RESIDUUM ZAGŁADY

NA CO NAPRAWDĘ „CHORUJĄ” BOHATEROWIE
UTWORÓW MAGDALENY TULLI?

Z twoim mlekiem, moja matko, wypilałam lód. I żyję oto z tym
zlodowaceniem w środku. Stawiam kroki jeszcze gorzej od
ciebie i ruszam się jeszcze mniej niż ty. Przeląłeś się we mnie i
ten ciepły płyn stał się trucizną, która mnie paraliżuje.

Luce Irigaray¹

¹ L. Irigaray: *I jedna nie ruszy bez drugiej*. Przeł. A. Araszkiewicz. W: *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*. Pod red. A. Nasilowskiej, Warszawa 2001, s. 283.

„Zatruci” wojną

Niezależnie od tego, w czym byśmy nie upatrywali przyczyn melancholii (we wpływie planet, w uwarunkowaniach fizjologicznych, w życiowych doświadczeniach) przekonanie o wyjątkowości melancholika, stało się w badaniach nad tym zagadnieniem prawie aksjomatem. Człowieka pogrążonego w melancholii od wieków uznawano za kogoś kto wie i widzi więcej, bo doświadczył bądź posiada już wewnętrznie coś, czego inni nie mają. Określano więc melancholików jako postaci genialne, na wpół szalone – ludzi „wtajemniczonych” i dysponujących szczególną wiedzą na temat świata². W ten sposób melancholia, poza jej chorobowym i charakterotwórczym aspektem, zyskała również wymiar swoistego doświadczenia egzystencjalno-intelektualnego. O melancholikach mówiono, że uzyskują wgląd w istotę rzeczy, zwłaszcza w tych kwestiach, do których „zwykli” ludzie nie mają dostępu. W zależności więc od tego jak popatrzymy, melancholia może być przyczyną (przy tzw. „melancholii wrodzonej”) albo skutkiem zmienionej percepcji świata (to ci, którzy w trakcie swojego życia zachorowali na *morbus melancholicus*).

W *Zagadnieniu przyrodniczym XXX* (zwanym inaczej „monografią czarnej żółci”) Hipokrates próbuje niejako połączyć dwie koncepcje melancholii, wrodzonej i chorobowej, pisząc o czarnej żółci jako swego rodzaju „naturalnym” składniku krwi. W teorii melanchologicznej spotkać można określenie czarnej żółci jako „wynaturzonej postaci krwi”³. Z kolei autorzy pracy *Saturn i melancholia* podsumowując te teorie, proponują ujęcie czarnej żółci (melancholii) jako „gęstego i zimnego *residuum* krwi”, które ma jednocześnie charakter „czegoś zbędnego i szczątkowego”⁴.

W późniejszych koncepcjach na temat melancholii, mimo wielu ciekawych propozycji ze strony naukowców i artystów oraz okresowych „mód”, te pierwsze jej ujęcia jako substancji, czegoś percypowalnego zmysłowo, pozostają właściwie niezmiennie w swej podstawie aż do dzisiaj. Co więcej, współczesna melanchologia wydaje się w szczególnie sposób związana z refleksjami na temat czarnej żółci. Widoczne to jest od początku XX wieku w badaniach psychiatrycznych i działaniach lekarzy w zakresie leczenia depresji. Ciągłe jednak, jak się zdaje, istnieje pewna

² Zob. m.in. rozdział: *Ewolucja pojęcia melancholii po perypatetykach*. W: R. Klibansky i in.: *Saturn i melancholia...*, s. 62–67.

³ Ibidem: s. 72.

⁴ Ibidem.

przeszkoda, która nie pozwala w zupełności podporządkować melancholii *stricto* nauce (medycynie). Stąd też „depresja” jako termin medyczny nadal nie jest w stanie całkowicie zastąpić pojęcia „melancholii”, która obejmuje znacznie szersze, bo również kulturowe, rozumienie tego zjawiska (nastroju, choroby?). Z jednej strony dzisiejsze badania naukowe pokazują, że melancholia to nic innego, jak rodzaj zaburzonej równowagi biochemicznej organizmu. Natomiast w kwestii samego jej leczenia – okazuje się, że usunięcie tej „przypadłości” za pomocą samych medycznych środków, wydaje się zadaniem ponad siły współczesnej medycyny. Wniosek z tego może być taki, że mimo tylu wieków zadumy i badań nad melancholią, pewne kwestie nadal pozostają otwarte, samo zaś pojęcie do dziś funkcjonuje wciąż w starożytnym ujęciu „pomiędzy” nauką (wtedy dopiero rodzącą się) a wiarą. Jako określona substancja zawarta w krwi z dodatkiem czegoś więcej – „składnika”, którego nie znamy albo którego nie udaje się (jeszcze?) z jakiś powodów odkryć.

Swego rodzaju odbiciem zarysowanej problematyki jest specyficzna koncepcja melancholii, jaką przedstawia w swojej twórczości Magdalena Tulli. W jej powieściach melancholia jest chorobą posttraumatyczną, wywołaną przez bolesne doświadczenia życiowe. Tak jest w przypadku matki przedstawionej we *Włoskich szpilkach*, która przez całe życie nosi w sobie obraz koszmarne wojenne cierpienia. Ta postać jest tutaj swoistym przykładem melancholijnego „wtajemniczenia”, ponieważ, jak można przeczytać we wspomnianym utworze, matka w czasie wojny „przedwcześnie zajrzała za kulisy świata” (WS, s. 69). Autorka *Kontrolera snów* w tym kontekście opisuje również włoskiego dziadka – Ettore, którego „Chruszczow przyprawił o **ciężką chorobę**” (WS, s. 58; podkr. – K.D.-J.).

Specyficzną przypadłość, opisaną w analizowanych tu utworach, można również „odziedziczyć” – tak dzieje się w przypadku samej autorki *Czerwonej szminki*. „Dziedziczenie” nie jest jednak wyłącznie związane ze sprawami krwi (genami i biologią). Czytając utwory Magdaleny Tulli, można się przekonać, że przychodząc na świat „dziedziczymy” niemal wszystko, co istniało w nim przed naszym urodzeniem. Nie tylko więc sam kolor oczu czy kształt nosa, ale przede wszystkim społeczną percepcję tego koloru i tego kształtu⁵. „Dziedziczymy” również pewne ważne momenty: „nasz los się rozstrzygnął awansem, jeszcze zanim przyszliśmy na świat”

⁵ „Parę dni później ta dziewczynka, którą odprowadzałam do domu, z dziwną miną zapytała na pierwszej przerwie, po kim mam takie czarne oczy” (WS, s. 137); „Mrugnął do niego, po czym ustawił się profilem i przejechał palcem po grzbiecie nosa. – O, widzi pan tutaj takie typowe zakrzywienie?” (WS, s. 135).

(tutaj mowa akurat o Jałcie – WS, s. 8). To sprawia, że przychodzimy na świat w rzeczywistości już czymś „obciążonej”. Przestrzeń Środkowej Europy, gdzie Zagłada miała swoje epicentrum jest tego szczególnym przykładem. Autorka *Trybów* zwraca uwagę na to, że to również stanowi „ciężar” dosłowny, odczuwalny zmysłowo. W materii, z której zbudowany jest współczesny świat do dzisiaj obecne są pierwiastki Zagłady, jej substancjalny ślad – popiół z ludzkich ciał, „ciężka i tłusta” glina (WS, s. 66), w której zakopano ofiary wojny. Namacalność, zmysłowość świata po Zagładzie jest wyjątkowo ważna w prozie Tulli. We *Włoskich szpilkach* sugerują ją uwagi o „czarnym dymie”, który „od razu uniósł się w górę ciemną chmurą – i nigdy się nie rozwiął” (WS, s. 66) albo o „chmurze żałobnej czerni”, która jest wręcz „bohaterką” ostatniego rozdziału zatytułowanego *Ucieczka lisów*. Ta chmura również „nie rozwiąła się nigdy”:

Tymczasem chmura powoli opuściła się trochę niżej, niemal ocierając się o szybę. Wśród kłębow gęstego jak sadza dymu, widziałam jakieś szmaty, pojedyncze buty, puste walizki. (...) Wtedy wszystko zrozumiałam. W tej czarnej chmurze, niesionej wiatrem ponad łąkami i morzami, płynęła o niebie moja rodzina.

WS, s. 140

Zatem to różnego rodzaju substancje, jak: „czarny dym”, popiół, mgła, „tłusty”, „ciężki” grunt jako materialny ślad (nigdy nie zmazywalny, bo „poddawany nieustannemu recyclingowi”⁶) zamordowanych tworzą zręby melancholijnego świata Polski powojennej. Do tego problemu pisarka wraca nieustannie w swojej twórczości i w wypowiedziach publicznych. W jednym z wywiadów w pewien sposób pisarka podsumowuje to zagadnienie, mówiąc: „Nigdy nie wiemy tak do końca, co nas ulepiło”⁷. A więc również nie wiemy tego, jak daleko sięga korzeniami, to, co nas w istocie ukształtowało. Autorka *Włoskich szpilek* i *Loterii* opowiadając historię

⁶ Problem, który poruszam w tym miejscu, ma w dzisiejszych badaniach humanistycznych swój o wiele szerszy kontekst w postaci postpamięci o Zagładzie. Szczególnie interesujący wydaje się z tego względu artykuł Doroty Głowackiej (*Sztuka i wspólnota. Artystyczna refleksja nad Shoah jako otwarcie się na inność*. „Teksty Drugie” 2013, nr 4, s. 189–206), w którym autorka zamieściła fragment niezwyklego wywiadu z Elżbietą Janicką. „W powietrzu krążą popioły. My tym powietrzem oddychamy. A wiatr, chmury, deszcz? Popioły są w ziemi, w rzekach, na łąkach, w lasach – poddawane nieprzerwanemu recyclingowi, w którym uczestniczymy nie ruszając się z miejsca zamieszkania, kupując w osiedlowym spożywczym ser żółty ze Spółdzielni mleczarskiej w Kosowie Lackim (...)”. Por. Ibidem, s. 195.

⁷ J. Dąbrowska: *Staram się...*, s. 133.

własnej rodziny sięga jedynie do czasu Zagłady, bo jak sądzi to ona ją przede wszystkim „ulepiła”.

„Ciężka choroba”, z którą zmagają się bohaterowie utworów Magdaleny Tulli jawi się więc jako specyficzne *residuum* wojny. Przykładowo w świecie przedstawionym *Włoskich szpilek* szerzy się zaraza, która przenosi się na dzieci, zarówno przez kontakt zmysłowy, jak i poprzez trudną do uchwycenia ulotną esencję „westchnień” rodziców:

(...) brak dostatecznie silnej wiary w istnienie świata. To choroba, która przenosi się na potomstwo przez spojrzenia, przez westchnienia i przez dotyk. Nauczyłam moich chłopców czegoś innego, niż było trzeba, a stało się to, zanim zaczęli stawiać domki z klocków.

WS, s. 73–74

Motyw choroby jako „braku dostatecznie silnej wiary w istnienie świata” powtarza się w całej powieści warszawskiej pisarki. Ale pewne specyficzne wątki „chorobowe” znajdziemy również w innych utworach. W książce *W czerwieni* bohaterowie chorują „długo, ze zgryzoty” (WCZ, s. 12), albo zapadają na tajemniczą chorobę „dziedziczną”, tak jak syn Stefanii i Felka Chmurów, który „źle się chował, trawiony nieznaną chorobą” (WCZ, s. 96); „Nie sypiał po nocach”, bo kiedy tylko zamykał oczy „pogrążał się w bezmiarze czerwieni” (WCZ, s. 97). Także w *Skazie* pojawia się wzmianka o dziwnej, „dziedzicznej chorobie”. Narrator powieści mówi o niej: „muszę wyłożyć co mi kazano – że chłopak jest po ojcu słabego zdrowia – i tu rzucić na szalę nazwę dziwnej dziedzicznej choroby, na którą cierpi” (S, s. 88).

Można stwierdzić, że u podstaw świata przedstawionego w prozie Magdaleny Tulli leży brak wiary w samo istnienie tego świata. Ten „brak” zjawia się jeszcze przed dziecięcą zabawą (tutaj jako ontologiczno-epistemologiczną figurą) w stawianie domków z klocków. Tym samym staje się przykrym i wątplym „fundamentem” rzeczywistości dzieci, które zamienia się później w dorosłych melancholików. To sprawia, że świat ten w oczach narratorki wydaje się zrobiony z „łatwopalnej tektury” (WS, s. 18), łudząco podobny do prawdziwego („Iluzja realności była nieodparta” – WS, s. 24), a przy tym jakby pokazany w przededniu katastrofy, tuż przed rozpadem. Jednocześnie przyczyna tego stanu rzeczy pozostaje niewysłowiona. Wiemy jedynie, że to rodzaj „choroby” przenoszony na dzieci – „przez spojrzenia, westchnienia i dotyk”

ich matek. Na temat tajemniczej przypadłości niewiele się natomiast mówi w samej powieści, pozostawiając ją w sferze domysłów.

„Bo, na Boga, nie miało nazwy coś, co dotknęło tylu ludzi”⁸ – pisze Inga Iwasiów w swojej powieści *Bambino*, trzy lata przed ukazaniem się *Włoskich szpilek*. Szczecińska pisarka i literaturoznawczyni wskazuje tym samym na nieadekwatność języka, w tym również kategorii wypracowanych przez współczesną psychologię, wobec tego, co przeżyli ludzie w czasie okupacji. Inga Iwasiów mimo wszystko postanawia jednak nadać temu nazwę w swoim utworze, określając powojenną egzystencję ludzi jako rodzaj depresji bądź syndrom posttraumatyczny⁹. Określenie autorki *Bambino* jest właściwie tożsame z „chorobową” metaforą Magdaleny Tulli. Z tą jednak różnicą, że dla warszawskiej pisarki zwrot „choroba” odnoszący się do niewygasłego nigdy postholocaustowego cierpienia ludzi spełniać ma świadomie nadaną mu funkcję hiperonimu. W tym przypadku nie tyle podkreśla on wieloznaczność powojennej traumy, ale – co również jest zgodne z funkcją tego środka stylistycznego – wspólnotowość tych doświadczeń.

Cierpienie wynikłe z doświadczenia wojny, zarysowujące wokół siebie pewną „wspólnotę” ludzi „dotkniętych” Zagładą, ma w powieści Tulli wiele odniesień i symbolizowane jest w różny sposób. Do tego optyka, jaką przyjmuje wobec tej problematyki autorka *Skazy*, jest taka, jak w przypadku hiperonimiczno-hiponimicznej relacji, czyli od ogółu do szczegółu – i odwrotnie. Stąd rozpiętość spojrzenia na powojenną rzeczywistość w utworach Magdaleny Tulli jest ogromna – od skali właściwie bliskiej socjologicznej perspektywie po bardzo intymną¹⁰, jak relacja między dwoma głównymi bohaterkami utworu – matką i córką, która w świetle autobiograficznej podszewki tej powieści wydaje się szczególnie interesującą dla literaturoznawczej interpretacji.

W opisach specyfiki życia ludzi po traumatycznych doświadczeniach istotna jest jeszcze inna metafora – życia „zatrutego”:

⁸ I. Iwasiów: *Bambino*. Warszawa 2008, s. 334.

⁹ „Być może najważniejszą chorobą powojenną była jednak depresja, syndrom posttraumatyczny. Ponieważ wszyscy pochodzili z traumy, nikt jej nie leczył. Była ich matecznikiem”. Ibidem, s. 228.

¹⁰ Nie przypadkiem matka głównej bohaterki po wojnie jako kierunek studiów, a w końcu dziedzinę zawodową wybiera właśnie socjologię, co córka kwituje w jednym zdaniu: „Być może postanowiła zrozumieć coś, czego zrozumieć się nie da” (WS, s. 26).

Bo przecież nie działa jej się żadna krzywda. Z przykrości znała tylko te drobne. Dużo drobnych przykrości. Próbowала zrozumieć, dlaczego przychodzą jedna za drugą, dlaczego wszystkie akurat do niej. Przypadek? Pech? Gorzki osad odkładał się w sercu czy wątrobie jak trujące związki ołowiu

Tak zastanawia się nad swoim niełatwym położeniem dziewczynka z *Włoskich szpilek* (WS, s. 114). Ale skoro cały świat wokół jest „zatruty”¹¹ ... „Zatrucie” oznacza tutaj również trwanie w postawie rezygnacji wobec tego, co się zdarzyło oraz poczucie bezsilności wobec „oparów przymusu, które spływały z góry na dół” (w kierunku: od władzy centralnej do społeczeństwa – L, s. 5), jakie dopada ludzi w polskiej, powojennej rzeczywistości. Dlatego narratorka *Loterii* twierdzi, że tylko ci – „wzorem” są esesmani – którzy zrobili „coś naprawdę okropnego, coś takiego, że to się aż nie mieści w głowie”, żeby „zrównoważyć sumujący się ciężar upokorzeń” (L, s. 14) nie zapadają na tę straszną chorobę „bezsilnej pogardy”, która toczy niemal całe polskie społeczeństwo po wojnie.

Przy okazji motyw ten ujawnia, że „papierowe światy”¹² z powieści: *W czerwieni*, *Tryby*, *Skaza* mają w gruncie rzeczy swój rzeczywisty, pozaliteracki pierwowzór. Jak sądzi narrator tych utworów mówi o tej samej „zatrutej” rzeczywistości, którą spotkamy w późniejszych, autobiograficznych *Włoskich szpilekach* i *Loterii*. W powieści *W czerwieni* „zatrute powietrze” z domu niedawno zmarłego Felka Chmury ogarnia niemal całe miasto (WCZ, s. 104), w *Trybach* przelana krew ofiar wojny:

wnika w grunt a razem z nią sponiewierane uczucia. Nie rozkładają się prędko, ich ślady **zatruwają** głębę jeszcze po latach, niczym fatalna **domieszka ołowiu**.

T, s. 134; podkr – K.D.-J.

¹¹ „O pożarze, po którym wydarzyło się to wszystko wiedziałam. Wszędzie oprócz naszego domu o nim się mówiło, z zaciśniętymi pięściami, z grymasem pogardy na ustach. Winni byli daleko, nasza pogarda nie mogła ich osiągnąć, zostawała dla nas i **zatrzuwała** nam powietrze” (WS, s. 31); „Zawsze, kiedy się zbliżała (chmura – przyp. K.D.-J.), uczucia we mnie tężały i zapadały się martwo z powrotem w swoje głębiny, jakby wydzielala niewidoczne, **zatrute opary** rezygnacji, przenikające przez szyby i ściany” (WS, s. 127). O „zatruciu” polskiej powojennej rzeczywistości Tulli mówi również w pewnym wywiadzie. Stwierdza tam mianowicie, że: „Wraz z początkiem PRL-u upokarzanie społeczeństwa stało się głównym sposobem, w jaki władza się z nami komunikowała. **I to poniżenie nie rozeszło się po kościach. Przetrwało do dziś. Do tej pory jesteśmy nim zatruci.**” (*Naród, który nie musi...*, s. 63). Wszystkie podkr. – K.D.-J.

¹² J. Orska: *Grubymi nićmi szyte...*, s. 7.

Natomiast w *Skazie* ta sama „gorycz”, która we *Włoskich szpilkach* „truje” ofiary wojny, dosięga też bohaterów tego utworu:

Niewygody, tak samo, jak źle uszyte ubrania, przydzielane bez dyskusji i bez przymiarki, staną się dla ogółu znakiem poniżenia, zbyt bolesnego, by można je było przyjąć, zbyt dotkliwego, by wystarczyło je odrzucić. **Fala goryczy** zrodzonej z rozczarowań nigdy nie opada. I gorycz, pod postacią zastarzałej złości, krąży w szerokim obiegu, **zatruwając** myśli i uczynki.

S, s. 16; podkr. – K.D.-J.

Trzeba podkreślić, że metafora wojny i wyniesionych z niej bolesnych doświadczeń jako „trucizny” nie jest autorskim pomysłem Magdaleny Tulli, lecz wspólnym „intertekstem” całej współczesnej literatury Zagłady, nie tylko polskiej. Jej ważnym lejtmotywem. Motyw „choroby” i „zatrutego życia” spotkać można zarówno u brytyjskiej pisarki (noblistki) – Doris Lessing (choć pisze ona przede wszystkim o I wojnie światowej) jak i w tekstach rodzimych twórców takich, jak chociażby: Ida Fink, Anna Janko, Leopold Buczkowski...

Kiedy cofałam się przed matką, broniąc własnego ciała i nie pozwalając się dotknąć, w rzeczywistości mówiłam: „Nie dam się zarazić twoją chorobą, hipochondrią, cukrzycą, pokrytym bliznami, żalonym, pomarszczonym kikutem, wojną, wojną, wojną, okopami, nie, i już”¹³.

Straszne, powtórzyłam, powiedziałam jeszcze coś o zarażeniu wojną i zrobiło mi się wstyd, takie to było zdawkowe, takie grzeczne. Ale oni nie słuchali, spieszyli ku wyjściu, a ich szybki nerwowy krok sprawiał wrażenie ucieczki¹⁴.

O swojej „babce Meir” (ofierze okupacji i obozów) narratorka *Dziewczyny z zapalkami* Anny Janko powie:

Sucha i lekka, przemieszcza się bezszelestnie i truje niezauważalnie. Zatrula wokół siebie rodzinną ziemię z wszystkimi jej mieszkańcami¹⁵.

¹³ D. Lessing: *Pod skórą. Tom I. Autobiografia do roku 1949*. Warszawa 2010. Przeł. Anna Gren, s. 239. Co więcej do tego motywu „trucizny” u Lessing nawiązuje inny pisarz John Maxwell Coetzee w jednym z esejów, pisząc: „Zastanawiam się, ile dzieci wychowanych w rodzinach okaleczonych przez wojnę miało tę samą truciznę płynącą w żyłach, jeszcze zanim nauczyły się mówić” (por. J.M. Coetzee: *Autobiografia Doris Lessing*. W: Idem: *Dziwniejsze brzegi. Eseje literackie 1986–1999*. Przeł. A. Skucińska. Kraków 2008, s. 338).

¹⁴ I. Fink: *Schron*. W: Eadem: *Odpywający ogród*. Warszawa 2002, s. 236.

¹⁵ A. Janko: *Dziewczyna z zapalkami*. Warszawa 2009, s. 224.

W słynnym *Czarnym potoku* Leopolda Buczkowskiego znajdziemy niewielki fragment, w którym życie chłopca będącego świadkiem śmierci własnej matki przedstawione jest jako „zatrute na wieki”¹⁶.

Frank Ankersmit, słynny teoretyk historiografii, wyjaśniający pojęcie „doświadczenia historycznego” poprzez porównanie go do doznania zmysłowego¹⁷, poniekąd dał literaturoznawcom narzędzia do interpretacji wielu postaci literackich ze współczesnej polskiej prozy właśnie przez pryzmat „dotknięcia” ich i „zarażenia” przez historię. Przykładowo tak można spróbować interpretować szereg kobiecych postaci (w tym zwłaszcza matek), które opisywane są zwykle z perspektywy jakiegoś trudnego momentu ich przeszłości, a pojedyncza tożsamość tych bohaterek bywa tak bardzo splątana z przeszłością, że to historia zdaje się zupełnie zastępować ich charakterologiczną indywidualność. Właściwy impuls do tych przemyśleń dało mi przekonanie Ankersmita, że sensualnie rozpatrywana historia „nie może być iluzją, ale jest tak samo rzeczywista i wiarygodna jak to, co jest nam dane w bezpośrednim doświadczeniu zmysłowym”¹⁸.

W pewnym ogólnym sensie to właśnie z kobietami są najczęściej związane pierwiastki sensualne w literaturze (wystarczy, jak sądzę, przypomnieć tylko, że *Mityczna Matka albo karmi albo tka*). Historia „doznawana”, myśląc po Ankersmitowsku, przez kobiety pozostaje w tym „doznawaniu” mocno naznaczona przez inne związki zmysłowe ze światem, w tym ten najmocniejszy, jak się zdaje – macierzyństwo. Odwracając perspektywę, można natomiast stwierdzić, że wydarzenia historyczne doświadczane przez kobiety wpływają na wszystkie inne relacje ze światem, znacząco zmieniając ich kształty i sensy.

W szczególny sposób pisze o tym pewna grupa współczesnych autorek, które tekstualizując konkretne wydarzenie historyczne – Zagładę, mówią o tej historii w sposób wybitnie kobiecy. Pisarki te stawiają w centrum swych opowieści matki oraz ich dzieci (i ich dzieci), które mimo że urodzone zostały już po wojnie, nie uniknęły w pewnym sensie wojennego koszmaru. Tak jest w przypadku *Córeczki* Pauliny

¹⁶ „Matka moja leżała na ścieżce nieżywa i była bez chustki. Zatrute życie na wieki!”: L. Buczkowski: *Czarny potok*. Warszawa 1956, s. 180.

¹⁷ F. Ankersmit, *Język a doświadczenie historyczne...*, s. 223.

¹⁸ Ibidem, s. 223.

Bukowskiej¹⁹, *Dziewczyny z zapalkami* Anny Janko²⁰, *Bambino* Ingi Iwasiów²¹, *Dzidzi* Sylwii Chutnik²², *Piaskowej Góry*, *Chmurdalii* i powieści *Ciemno, prawie noc* Joanny Bator²³, debiutanckiego utworu Zośki Papużanki – *Szopka*²⁴ oraz *Włoskich szpilek* i *Loterii* Magdaleny Tulli. Najbardziej interesującym wątkiem tej prozy jest właśnie owo matczyne ciało sprowadzone do postaci metaforycznej, przez które przepływa „trucizna” wydarzeń z przeszłości, które „karmi” i „krąży” w ciałach dzieci – następnych pokoleń.

Właściwym czasem, do którego odwołują się wymienione pisarki w swoich powieściach jest czas wojenny i powojenny, w którym zapewne dorastały, czerpały i ugruntowywały swoją wiedzę o świecie ich matki (babki). Ten, czas, w którym wytyczanie nowych linii geograficznych na mapie Europy i wprowadzanie w krajach przegranych nowych porządków polityczno-socjologicznych wymusiło zrywanie starych porządków, w tym również mitycznych. W tym sensie niewielu matkom udało się ocalić w sobie instynkt macierzyński, skoro zostały w trudnym czasie ograbione ze wszystkiego, zostając, jak matka, bohaterka *Włoskich szpilek* Magdaleny Tulli: „ze wspomnieniem zimnej pustki, z którym nie można się uporać w żaden sposób” (WS, s. 69). Nie mając się więc do czego odwoływać w nowej powojennej rzeczywistości, skoro dawny porządek unieważniły okrucieństwa wojny (ich matki niejednokrotnie nie przeżyły koszmaru obozów koncentracyjnych), kobiety za naturalne wzorce macierzyńskie brały nowe, wymyślone w duchu realnego socjalizmu, metody wychowawcze. Sprzyjało temu jednocześnie wspomnienie obozowej rzeczywistości, która raz na zawsze zmieniła świadomość większości kobiet. To właśnie matki tych dzieci, które postanowią stekstualizować to doświadczenie w swojej twórczości; dzieci będących niejako post-świadkami wojny 1939 roku, tak zwanym „drugim pokoleniem”.

Istniejące więc w twórczości wymienionych przeze mnie pisarek motywy przedstawiające relację matki i dziecka, wyrastają przede wszystkim ze wspólnego dla

¹⁹ P. Bukowska: *Córeczka*. Kraków 2010.

²⁰ Ibidem.

²¹ I. Iwasiów: *Bambino*. Warszawa 2008.

²² S. Chutnik: *Dzidzia*. Warszawa 2009.

²³ J. Bator: *Piaskowa Góra*. Warszawa 2009; Eadem: *Chmurdalia*. Warszawa 2010; Eadem: *Ciemno, prawie noc*. Warszawa 2012.

²⁴ Z. Papużanka: *Szopka*. Warszawa 2012.

wszystkich tych autorek doświadczenia-traumy, które Inga Iwasiów określiła jako ich „matecznik”.

Świadomość wojennej traumy jako „matecznika” przyszłych pokoleń, przygotowała grunt pod nową kategorię literatury, w której centrum stoi obraz matki karmiącej dziecko swoim toksycznym doświadczeniem. Nie jest to jednocześnie, jak trzeba dodać, topika swoista tylko dla polskiej literatury. Można choćby w tym miejscu przywołać znowu prozę Doris Lessing, w której motyw dzieci sącących truciznę z doświadczeń okaleczonych przez wojnę rodziców jest widoczny, zwłaszcza w zapiskach autobiograficznych²⁵. Ale fakt, że w Polsce, jak słusznie zauważa badaczka literatury feministycznej – Agnieszka Gajewska, macierzyństwo uwikłane jest z jednej strony w kult Matki Boskiej Częstochowskiej, a z drugiej w mit heroicznej matki Polki²⁶, stawia tę kwestię w twórczości polskich pisarek w szczególnie wyrazisty sposób, a przez to domagający się osobnej interpretacji.

Przykładowo w *Szopce* Zośki Papużanki kilkanaście razy powraca obraz beznadziejnej sytuacji, w której ktoś podejmuje decyzje bez wyraźnego powodu, kierując się jedynie ślepym instynktem. Bohaterowie tej powieści zdają się tkwić w swoim życiu jak w pułapce, z której nie ma wyjścia, bo granice ustala ich własne ciało – „bezradne geny” przekazywane z pokolenia na pokolenie. Wiedzę o uwięzieniu wszystkich członków rodziny w takiej sytuacji bez wyjścia odkrywa w powieści Papużanki dopiero trzecie pokolenie – wnuki, które dzieli już spory dystans czasowy od wojny, która „zaprogramowała” w ludziach tę bezradność. Zatem córka Wandzi z *Szopki*, wnuczka rozwrzeszczanej kobiety, która „wgniata swoją złość” nawet w ciasto na pierogi²⁷, reprezentuje wszystkich tych, których życie jeszcze w XXI wieku znaczą okrutna przeszłość. Głos córki Wandzi w powieści to głos samej autorki *Szopki* (urodzonej w 1978 roku) – trzeciego pokolenia, dającego w literaturze obraz tej polskiej XXI-wiecznej melancholijnej rzeczywistości, którą funduje „rodzinny jakiś żal”:

Wniosłam pomiędzy pierwsze domy moja nieudaną złość, moje bezradne Wandzine geny, mój żal, a może jej żal, rodzinny jakiś żal, zaprogramowaną bezradność pełzającą we mnie,

²⁵ Zob. D. Lessing: *Pod skórą. Tom I. Autobiografia do roku 1949*. Przeł. A. Gren. Warszawa 2009, s. 21, 239.

²⁶ A. Gajewska: *Macierzyństwo – prezentacja pojęcia w dyskursie feministycznym w Polsce*. W: *Gender. Konteksty*. Red. M. Radkiewicz. Kraków 2004.

²⁷ Z. Papużanka: *Szopka...*, s. 69.

bezradność, która kazała mi iść i iść, chociaż wiedziała, że nie chcę, i która mówiła mi, że należy kiedyś wrócić, chociaż wiedziała, że nie chcę²⁸.

Ten sam problem – życia trzeciego pokolenia po wojnie – tekstualizuje również Magdalena Tulli, pisząc o „chorobie”, którą nieświadomie, w samych gestach i spojrzeniach, przeniosła na swoich synów. Zatem synowie we *Włoskich szpilkach* należeliby do tego samego pokolenia, co córka Wandzi z *Szopki* Papużanki, samą zaś literacką Wandzię można by przyporządkować pokoleniowo do... Magdaleny Tulli. Takich analogii w XXI-wiecznej prozie polskiej można znaleźć więcej²⁹. Literatura zafiksowana na więzach rodzinnych wyraźnie dominuje w ostatnich latach, dlatego utwory te najczęściej można rozpatrywać genologicznie jako późnomodernistyczne warianty sag. Nieprzypadkowo postaci w tych powieściach nie mają zazwyczaj imion, a ich tożsamość zastępują uniwersalne role matek, ojców, córek, wnuczek. We *Włoskich szpilkach* matka i córka nie mają imienia, w *Szopce* zaś po imieniu mówi się jedynie o Wandzi i Maciusiu. Przywodzi to na myśl uniwersalny charakter tych opowieści, w których nie liczy się pojedyncza tożsamość, lecz zamknięta przestrzeń genów.

Matka – główna postać we *Włoskich szpilkach* i *Loterii* byłaby zatem źródłem melancholii w twórczości córki, symbolicznym ciałem, w którym krew w rodzinnym kontinuum ulega popsuciu³⁰. Jeśliby zatem traktować melancholię tak, jak jej dawni teoretycy – jako *residuum* krwi, to w ten sam sposób można spojrzeć również na problem „ciężkiej choroby” w prozie Magdaleny Tulli. Melancholia byłaby tu osadem, resztką, pozostałością Zagłady, która krąży w obiegu kulturowym (literackim) analogicznie do tego, jak krąży jeszcze w jednostkach ludzkich i w całych pokoleniach powojennych.

Wszystkie lodowatoniebieskie spojrzenia mojej matki

Ściana otwarła się. Za nią widać było mocno błękitne niebo, ostry błękit, czysty i zimny, jaki nie występuje w naturze. Cały firmament jednolicie wypełniał się tym kolorem i nigdzie nie było w

²⁸ Ibidem, s. 202.

²⁹ Zob. przykłady utworów z literatury polskiej po roku 1989, które podałam wcześniej. Szczególny przypadek stanowi w moim przekonaniu dylogia Joanny Bator: *Piaskowa Góra* i *Chmurdalia*, opisująca powojenne losy kobiet w rodzinie Chmurów – od babki Haliny po wnuczkę Dominikę, oraz jej ostatnia książka: *Ciemno, prawie noc*, za którą otrzymała w roku 2013 Literacką Nagrodę Nike.

³⁰ To Hipokrates określa działanie czarnej żółci – głównej przyczyny melancholii – jako „zatrucie” krwi. Por. R. Klibansky i in. *Saturn i melancholia...*, s. 72.

nim owej głębi, która prowadzi wzrok do wnętrza, ku refleksji lub wytchnieniu, błękitu, który zmieniałby się wraz ze światłem. Nie, to było niebo całe zamknięte w sobie, które nie mogło się zmieniać ani niczego odzwierciedlać. Wysokie, ostre, poszarpane ściany sięgały ku niemu, i gdy się na nie patrzyło, doświadczało się ich sztywnej twardości (...) groźny stwardniały świat³¹.

Starsza kobieta, główna bohaterka powieści *Pamiętnik przetrwania* Doris Lessing, żyje dosłownie w postapokaliptycznej przestrzeni – w świecie „groźnym” i „stwardniałym”. Żeby jednak wyobrazić prawdziwy koszmar swojego życia w takiej rzeczywistości bohaterka sięga po kolor. Specyficzny rodzaj błękitu – „ostry”, „czysty i zimny”, który „nie występuje w naturze” i którego emituje jakieś „niebo całe zamknięte w sobie”. To właśnie ta barwa ma wyobrażać obecną sytuację egzystencjalną bohaterki – prawdziwą emocjonalną pustkę i samotność.

Wspominam książkę Doris Lessing z dwóch powodów. Po pierwsze, ze względu na autorkę, której biografia w pewnych punktach łączy się z biografią Magdaleny Tulli. Otóż autorka *Piątego dziecka* tak, jak polska pisarka podejmuje w swojej twórczości (zwłaszcza we wspomnianej już autobiograficznej książce zatytułowanej znamienne – *Pod skórą*) kwestię tego, jak decydujący wpływ miały doświadczenia wojenne rodziców na całe jej życie. Kluczową postacią jest dla Lessing jej matka, którą opisuje jako niedostępną emocjonalnie, działającą – również w sprawach opieki nad dziećmi – wyłącznie pod wpływem poczucia obowiązku³². Po drugie do snucia takiej analogii skłania mnie fakt, że w tekstach brytyjskiej pisarki zauważyć można niemal te same figury retoryczne, które są widoczne w prozie polskiej autorki oraz ten sam sposób obrazowania świata i emocji bohaterów: poprzez ich zmysłowe ekwiwalenty. Poczucie „twardości” materii świata, przejmującego chłodu i pustki przestrzeni oraz specyficzny „lodowy” odcień niebieskiego to swego rodzaju elementy wspólne, które spotkamy zarówno w utworach Lessing, jak i Tulli...

³¹ D. Lessing: *Pamiętnik przetrwania*. Przeł. B. Baran. Kraków 2007, s. 190.

³² W *Pamiętniku przetrwania* (pomyślanym, wedle słów autorki, jako „próba autobiograficzna”) znajdziemy niemal identyczny fragment, jak we *Włoskich szpilkach* Tulli, kiedy bohaterka powieści opisuje cierpienia dziecka-niemowlęcia, którym matka się zajmuje według stałego „harmonogramu”: „Matka przebywała gdzieś indziej, nie była to pora karmienia. Dziecko skręcało się z głodu. Głód wczepił się w jego brzuszec, pragnienie jedzenia pożerało dziewczynkę żywcem. Krzyczała z wnętrza grubej, duszącej warstwy ciepła, pot rosił małą szkarłatną buzię, obracała głowę w poszukiwaniu piersi, butelki, czegokolwiek: pragnęła płynu, ciepła, jedzenia, pociechy. Skręcała się, walczyła i krzyczała. Krzyczała przez pewien czas - bo dopiero potem mogła być nakarmiona, rygorystyczny porządek wymagał, by tak było: nic nie mogło wzruszyć tamtej upartej kobiety, która własne potrzeby i kontakt z dzieckiem podporządkowała rozkładowi dnia obcemu im obu i która przestrzegała go jak najściślej” (Ibidem, s. 210).

Zacznę od tego, że matczyno-córczany związek warszawska prozaiczka podnosi w swojej powieści do rangi swoistego mitu założycielskiego powojennej, kalekiej rzeczywistości, opisywanej we *Włoskich szpilek* i *Loterii*. Równocześnie w „micie” tym ustanawia matkę kosmogoniczną boginią tego „imperium” (WS, s. 22), którego estetykę i obowiązujące w nim zasady wyobrażać ma w powieści: „chłodna pustka jej błękitnego spojrzenia” (WS, s. 30)

Innymi słowy to matka oraz jej ciało przyjmujące „usztynwione” pozy mają personifikować uczuciową oziębłość i pustkę świata powojennego (poobozowego), w którym więzi międzyludzkie niszczy i niszczyć będzie jeszcze długo po wojnie błędząca w tej rzeczywistości „energia cierpienia, żalu i nienawiści” (WS, s. 65). Dlatego córka – narratorka *Włoskich szpilek*, opisując swoją matkę i jej ciało, nieodmiennie używa określeń: „odrętwiała” czy „beznamienna” konotujących emocjonalny chłód jej osoby. W tej kwestii znaleźć można w prozie Magdaleny Tulli ciekawą figurę – wzruszenie ramion, które w powieści pojawia się prawie zawsze w miejscu oczekiwanego przez córkę słowa matki. Na szczególne podkreślenie zasługuje fakt, że owo charakterystyczne wzruszenie ramionami nie jest wyłącznie figurą znamionną dla postaci matki z *Włoskich szpilek*, lecz stanowi w całej twórczości warszawskiej pisarki swego rodzaju „odpowiedź” bohaterów tychże utworów na absurd świata i niemożność pojęcia jego bezsensownego zła³³.

Dlatego narratorka w analizowanych przeze mnie powieściach będzie stale podkreślała wagę tego, co komunikujemy w obliczu traumy niejako poza słowami,

³³ W tym sensie „wzruszanie ramionami” przez matkę we *Włoskich szpilek*, stanowi ukonstytuowany już we wcześniejszych utworach M. Tulli, wzorzec zachowania się powieściowych bohaterów – bezradnych wobec absurdu zła krążącego w rzeczywistości, i świadomych tego, że już nic absolutnie nie da się z tym zrobić: „Prawa, na których w swoim czasie oparto plany rozwoju, głosiły, że co szybko wzrasta, będzie wzrastać jeszcze szybciej [...] Wynikające z tych praw rachunki dawały z początku zadowalające przybliżenia. Stosowano je jeszcze przez jakiś czas, kwitując błędy **wzruszeniem ramion**” (SK, s. 33); „Chrypnąc, krzyczała, że chce umrzeć, ciskała płytę pod nogi Felka, tłukąc ją w drobny mak. Odłamki czarnego ebonitu rozpryskiwały się na wszystkie strony. Felek strzepywał je z kamizelki na podłogę. **Już prawie otwierał usta, ale wzruszał tylko ramionami**, brał kapelusz i wychodził z domu” (WCZ, s. 82); „Znane są tam i monologi, znane na pamięć, razem z okrągłym guzikiem ostatniego zdania, razem z wątpliwą, nieprzekonywującą puentą, która prosi się o **wzruszenie ramion**” (T, s. 7), „Ludzie w drelach i tak uważają, że pracują zbyt ciężko jak na tę śmieszna dniówkę, za którą nie należy się nic więcej niż goły mur. Naiwne oczekiwanie ofiarności mogliby skwitować **wzruszeniem ramion**” (S, s. 15). W *Skazie*, trzeba by na to zwrócić szczególną uwagę, uchodźcy nie mówią, lecz jedynie wzruszają ramionami: „Gdyby teraz spytać tych ludzi o zdanie, uznaliby z pewnością, że lepiej było nie brać ze sobą żadnego bagażu. Ale kto to mógł wiedzieć zawczasu, dodawaliby, **wzruszając ramionami**” (S, s. 167). Wobec wspomnień „tego, co widział na wojnie”, wzrusza ramionami również inny bohater *Włoskich szpilek* – Vittorio, dziadek Magdaleny Tulli, o którym autorka *Trybów* pisze: „W końcu wzruszył ramionami i podjął decyzję – jakby chodziło o przesiadkę z jednego pociągu do innego, jadącego w przeciwnym kierunku” (WS, s. 41); wszystkie podkr. K.D.-J.

ponieważ słowa (język) nie są dość odporne na cierpienie, mają u warszawskiej prozaiczki charakter bezbronnej, tkanki ciała („słowa wystawiały swe dziwaczne, bezbronne ciała na pośmiewisko” – WS, s. 80). Dlatego ból, uczucie poniżenia, poczucie wyobcowania znajduje swoje ujście w tej prozie poza słowami – przede wszystkim w spojrzeniu:

Bo poza wszystkim dręczyła mnie jakaś niepewność (...) Inaczej mówiąc dostrzegałam pewne oznaki swojego nieistnienia. Zwłaszcza **w chłodnej pustce błękitnego spojrzenia mojej matki**, które przechodziło przeze mnie na wylot kilka centymetrów poniżej kołnierzyka, jakby materia w tym miejscu nie stawiała żadnego oporu.

WS, s. 81; podkr. – K.D.-J.

Charakterystyczne spojrzenie matki to skutek tego, że w czasie wojny „przedwcześnie zajrzała za kulisy świata” i z tego właśnie – „wspomnienia zimnej pustki” (WS, s. 69) bierze się ta specjalna „lodowatoniebieska” barwa jej wzroku. Ale nie tylko jej. Ten sam rodzaj zimnego, twardego spojrzenia – „stalowoszarego”, „wolnego od złudzeń”, „twardego, jak kula pistoletowa”, „przeszywającego na wylot”, „srogiego”, „ostrego”, „przenikliwego”, „drwiącego, który trudno wytrzymać”, „pod którym bledną” oblicza literackich postaci – ma wielu bohaterów analizowanych powieści. Tak samo przenikliwie, z tą samą lodowatą barwą tęczęwki patrzy: „kilka pokoleń mężczyzn o zaciśniętych szczękach i lodowatym, wolnym od złudzeń spojrzeniu” – marynarze z powieści *W czerwieni* oraz niemiecki komendant miasta, pułkownik von Treckow (WCZ – s.10, s. 40, s. 42). Charakterystyczny „wyblakły” kolor oczu mają żołnierze – to „od patrzenia na druty kolczaste kaleczące pustą przestrzeń śnieżnych pól” (WCZ, s. 46). W *Snach i kamieniach* przeszywające na wskroś, władcze spojrzenie budowniczych (patrzących z rzędu portretów) wprawia w ruch całą rzeczywistość i kontroluje jej porządek³⁴. W *Skazie* natomiast wszystkie postaci o „ostrym, aroganckim wzroku, przeszywającym na wylot jak wystrzał z dubeltówki” (S, s. 75) narrator powieści nieodmiennie przedstawia jako nawykłych do przemocy i sprawujących rzeczywistą władzę nad rzeczywistością.

Zimne spojrzenie matki z *Włoskich szpilek*, patrząc z innej perspektywy: jego „nieobecnego” wyrazu, ma również wszystkie cechy spojrzenia melancholijnego. Tego,

³⁴ „Oni to, wisząc na ścianach i przenikliwie spoglądając przez szkło oprawione w ramki, każdego dnia siłą swojego wzroku odpychali od miasta przeciwności. Pod ich spojrzeniem sprzątaczkę sprzątały, urzędnicy segregowali dokumenty, mechanicy czyścili i smarowali maszyny” (SK, s. 24).

o którym wyczerpująco pisze Piotr Śniedziwski w swojej książce, i które określa jako: „skierowane ku miejscom, których nie ma i ku osobom, które nie istnieją”³⁵. W tym sensie w „nieobecnym” wzroku matki odbija się dosłownie nieobecność (Zagłada) wszystkich jej krewnych, którzy zginęli w czasie wojny, głównie w obozach koncentracyjnych. Dlatego w powieści *Tryby* „nieobecny wzrok” mają „jacyś cywile, może zgoła Żydzi, na pół przezroczyści” (T, s. 101).

Specyficzny wzrok bohaterki *Włoskich szpilek* zdaje się jednak paradoksalnie dysponować w świecie przedstawionym powieści niesamowitą mocą sprawczą. To właśnie lodowate spojrzenie rodzicielki córka przechowuje w swoim chłodziu czy też „konserwuje” (w powieści *W czerwieni* przeczytać można o „mrozie, który konserwuje uczucia” – WCZ, s. 168), „energię” Zagłady, która przenosi się w tym „mroźnym wzroku” na dzieci, na następne pokolenia, niszcząc tym samym życie ludziom jeszcze długo po zakończeniu wojny. Odzwierciedleniem tego jest przemocowy charakter rzeczywistości, który Magdalena Tulli opisuje we *Włoskich szpilkach*. Jego wyrazem są chociażby kary, jakie stosują przedszkolanki wobec wychowanków:

Z zasikiwaniem prześcieradeł nasze przedszkole walczyło, nie przebierając w środkach. Zawstydzanie było karą nieskuteczną, najwyraźniej zbyt łagodną. Potrzeba było dodatkowego, mrozącego krew w żyłach akcentu. Publicznej egzekucji. Ubrany już w paltko winny stał pod ścianą gotowy do wywiezienia tam, gdzie go nauczą i płakał.

WS, s. 14

Wyrazem tego są także przerażające dziecięce zabawy, odwzorowujące schemat funkcjonowania w obozie koncentracyjnym: kat – niewinna ofiara:

Pierwszego dnia (przedszkola – przyp. K.D.-J.) natrafiłam na zbiegowisko wrzeszczące: „Do spalenia, do spalenia, do spalenia!” Dlaczego do spalenia? Bo bez majtek, wyjaśnił mi ktoś z politowaniem. Ludzie bez majtek są już spisani na straty (...) To można palić ludzi? W jaki sposób? Normalnie, w piecu.

WS, s. 16

³⁵ P. Śniedziwski: *Melancholijne spojrzenie...*, s. 13.

Czerwień jedwabiu i biel porcelany – o (mojej ulubionej) powieści *W czerwieni*

Właściwym „fundatorem” świata powieści *W czerwieni* jest najczęściej sponiewierany w przestrzeni literackiej szczegół – okruc, którego chrzczenie pod butami bohaterów, przypomina w sposób niemal dosłowny o niszczycielskim żywiole Zagłady³⁶ i o tym, jak krucha jest struktura tej rzeczywistości. Magdalena Tulli daje w ten sposób wyraz przekonaniu, że Zagłada jest stale obecna w świecie, nigdy „nie wygasa” (jak nie wygasa pożar pod podłogą w teatrze – WCZ – s. 124, s. 156) a każda równa jej rozmiarom katastrofa zaczyna się zawsze od drobnej skazy w „gładkiej”³⁷ z pozoru narracji: stłuczenia jakiejś figurki porcelanowej, wyprucia jedwabnych nitek z ręcznej robotki, pojawienia się w obiegu wyblakłego banknotu i etc.

Zwracam uwagę na ten interesujący wątek ponieważ przywołuje on z kolei inną sprawę (problem), która może być kluczem do interpretacji *W czerwieni*. Mam tu na myśli natrętne wręcz eksponowanie przez autorkę *Skazy* w kolejnych powieściach materialnego aspektu świata przedstawionego oraz podkreślanie zmysłowego charakteru ludzkich relacji z rzeczywistością, które mają owocować rozumieniem świata. Gdyby więc odwrócić autorski komentarz z okładki innej powieści, *Trybów* – „Jeśli pominąć papier i tekturę, jest to książka z samych słów” – i skupić się, zamiast na słowach, na „papierze i tekturze”, to, co nowego w takiej materialnie zorientowanej interpretacji by nam się ukazało? Jakie znaczenie dla odczytania *W czerwieni* może mieć substancja, z jakiej zbudowane są Ściegi – powieściowe miasto „pod zaborem szwedzkim”? Jaka jest różnica pomiędzy Ściegami jako miasteczkiem w wyobrażeniu realnym, a Ściegami tekstowymi (stekstualizowanymi, „utkanymi”)?

W powieści raz po raz ukazują się („fruwają”) strzępy materiału, nieustannie trwa produkcja (fabryka Strobbla), uwielbienie (młodego Strobbla) i deptanie (czyni to Oswald Slotzki) porcelany. Świat Ściegów kręci się wokół materiału, z którego jest

³⁶ Myślę tutaj przede wszystkim o bardzo znaczącym fragmencie z *W czerwieni*, gdzie mowa jest o baletnicy w „zakurzonych porcelanowych szyfonach”, którą Oswald Slotzki (przybyły do Ściegów, by ratować przed bankructwem fabrykę porcelany swojego wuja, Strobbla) rozbija na znak zmiany produkcyjnego asortymentu z porcelanowych naczyń na porcelanowe sedesy, tłumacząc, że „świat potrzebuje czystości”: „Baletnica potłukła się, okruchy porcelanowych szyfonów, tak drobne, że szczotka do zmiatania nie mogła dać im rady, **wciąż chrzęściły pod butami** w gabinecie starego Strobbla.” (WCZ, s. 83).

³⁷ Wszystkie historie z powieści Tulli wydają się być z pozoru „gładkie i lekkie” (to przecież „historyjki”!), jak ta, o której pisze Tulli w *Skazie*: „Historyjka tocząca się wokół placu została pomyślana jako rzecz lekka i gładka” (S, s. 67).

zrobiony: dykty, mahoniu, ebonitu, miedzi, blachy, jedwabiu (różnego rodzaju tkanin)... Przypuszczam, że to jakość, waga, barwa (odcień) różnorodnych materiałów sygnując historię Ściegów i los jej mieszkańców, jednocześnie przybliży mnie do ich literackiego fenomenu.

Po pierwsze, za istotny biorę pierwszy impuls pojawiający się podczas każdej lektury – tytuł powieści. „Przymiarki” do analizy tytułowej czerwieni czynili już wcześniej recenzenci i badacze. Przemysław Czapliński dyskutując z Piotrem Śliwińskim na temat właśnie świeżo wydanej powieści (w listopadzie 1998 roku) zauważył, że czerwień to „kolor miłości, bankowego sukna i krwi – trzech najsilniejszych skupisk ludzkiego pożądania”³⁸. Badacz wysnuwa wniosek, że „powiastka Tulli” jest właśnie utworem o „ludzkich pragnieniach”. To z kolei idealnie zgadzałoby się z późniejszym (maj-czerwiec 1999 roku) odautorskim komentarzem pisarki, która nazwie utwór powieścią o braku, który „nakręca (ludzkie – przyp. K.D-J.) pragnienia”³⁹.

W *czerwieni* opowiada o zdarzeniach z życia mieszkańców (z pogranicza realizmu i fantastyki) miejscowości o nazwie Ściegi, ulokowanej gdzieś, jak miasta w prozie „realizmu magicznego”, poza rzeczywistą mapą. Wiemy, że Ściegi z czterech stron otaczają „puste i mroźne przestrzenie” (WCZ, s. 5), żeby tam dotrzeć wystarczy: „Po prostu zasiąść w saniach i póki sen nie zmorzy, mknąć środkiem równiny pustej jak biała kartka papieru, bezkresnej jak życie” (WCZ, s. 5). Zaczyna się więc wszystko w istocie nie od czerwieni, lecz bieli. To ona stwarza fundamenty świata Ściegów, w którym zima trwa „we wszystkie dni roku” (WCZ, s. 5) i „wszędzie tylko śniegi i śniegi” (WCZ, s. 32). Bieli, która pojawia się nie tylko na początku powieści, ale jest obecna (powraca rytmicznie) w całym utworze, nadane zostały ważne dla rozumienia problematyki *W czerwieni* znaczenia.

Jedno z nich można dostrzec, biorąc pod uwagę sprawę klimatu i pewnych szczegółów na temat miasta. Wietrzna i zimna aura Ściegów oraz wtrącenia o morzu i porcie, do którego przybija co rusz jakaś flota (np. angielska) przywodzą na myśl klimat dalekiego, północnego kraju. Gdyby dodać do tego zorzę polarną, którą zachwycają się mieszkańcy miasta, Sztokholm, na który wskazuje się jako na miejsce z siedzibą ministerstwa wojny (WCZ, s. 29) oraz garnizon szwedzki, którego istnienie w powieści

³⁸ P. Czapliński, P. Śliwiński: *Magia sophia*. W: Idem: *Kontrapunkt. Rozmowy o książkach*. Poznań 1999, s. 129–132.

³⁹ *Za plecami narratora...*, s. 79.

wyduje się krytykom jedynie „pisarską ekstrawagancją”⁴⁰, można z tych elementów ułożyć polskie wyobrażenie kraju nordyckiego (nie musi to być konkretnie Szwecja). Czystość bieli, którą alegorycznie odzwierciedla zimno i mróz (chroniąc przed „zgnilizną rozkładu”) albo wielkie pryzmy śniegu, przykrywające każdy brud w mieście, niosą ze sobą również złowrogie konotacje „czystości”, związane z nazistowską ideologią. Autorka *Skazy* w swoich utworach zdaje się dosłownie łączyć mroźny krajobraz z emocjonalnym chłodem i poczuciem obowiązku, jaki mają mityczni, „czyści rasowo” mieszkańcy takich przestrzeni (przyszli oprawcy), a czym w czasie swojego pobytu w obozie „zaraziła” się matka Tulli (ich ofiara). Stąd zimowa pogoda (mróz i zimno) w powieściach warszawskiej pisarki ma dosłownie cechy ludzkie. Przy tym trzeba podkreślić, że są to takie cechy charakterologiczne, których należałoby się bać⁴¹. Nieskazitelna biel nordyckich twarzy i lodowaty błękit oczu ludów Północy były dla hitlerowców w okresie II wojny światowej wyznacznikiem ideału „czystości rasowej”, stając się jednocześnie uzasadnieniem dla śmierci milionów ludzi, u których w kolorze i kształcie ciała nie znaleziono owej pożądanej wówczas chłodnej, północnej „czystości”. Taką urodą odznaczają się np. mężczyźni w powieści – „rdzenni” mieszkańcy Ściegów:

(...) o wąsach od młodości ściętych szronem, o zaciśniętych szczękach i lodowatym spojrzeniu, wolnym od złudzeń, na wskroś przeszywającym pociemniały werniks.

WCZ, s. 10

Ideologiczny porządek w utworze odzwierciedla również widoczny „szacunek dla reguł”, a jeśli okaże się, że został on naruszony, wówczas „źródło zgorszenia zostanie usunięte przemocą” (WCZ, s. 152), a Sebastian Loom, miejscowy przedsiębiorca odznacza się „**zimnym** jak sople ścieżańskim **rozsądkiem**” (WCZ, s.

⁴⁰ Tadeusz Komendant widzi w utworze *W czerwieni* historię „syntetycznego polskiego miasteczka Belz” (skądinąd nie wyjaśnia dlaczego), dlatego nie rozumie, skąd u Tulli pomysł, by Ściegi pozostawały pod zaborem szwedzkim: „Jest to w zasadzie znajoma historia syntetycznego miasteczka Belz, nie rozumiem zatem, dlaczego Tulli umieściła Ściegi pod zaborem szwedzkim; nie wpływa to znacząco na przebieg wydarzeń i wygląda mi na pisarską ekstrawagancję”. Zob. T. Komendant: *Trzeci wymiar...*, s. 5.

⁴¹ M. Tulli jako zawodowa tłumaczka jest wyjątkowo wrażliwa na sprawy języka i jego składni oraz metaforyczno-semantycznych przekształceń w jego obszarze, stąd wydaje mi się słuszną sprawą przy interpretacji jej tekstów, by analizę powieści na gruncie poetologicznym prowadzić tak rzetelnie, jakby to była nie proza, lecz prawie poezja. W powyższym przykładzie mam na myśli powtarzające się w jej utworach określenia mrozu (zimy), mówiące o ich „działaniu” w rzeczywistości i wyjątkowej, złowrogiej władzy nad nią, jak np. w zdaniach: „mróz nigdy go nie dosięgnie” albo „Nim ściśnie (mróz – przyp. mój K.D.-J.)” – (T, s. 128), „mróz ścisnął mocno” (S, s. 142), „Niestety jeśli ktoś się spodziewał, że po ich zniknięciu (uchodźców – przyp. mój K.D.-J.) mróz zelżeje (...)” (S, s. 168).

10). Udosłownione metafory, którymi posługuje się warszawska pisarka, paradoksalnie utrudniają interpretację, chociażby dlatego, że każdorazowa próba ich rozumienia prowadzi do uzmysłowienia sobie, że poznawanie świata przedstawionego oparte jest w istocie na studiowaniu samego języka powieści i rozpoznawaniu ukrytych w słowach „klisz”, a także docieraniu do leksykalnych rdzeni słów. Ważną rolę odgrywają w tym myśleniu Tulli o przeszłości również barwy.

Biel – wróćmy do koloru – byłaby więc odniesieniem w powieści do „czystej” barwy ciała, którą powinni się odznaczać mieszkańcy mroźnych, nordyckich Ściegów. W powieści na próżno by jednak szukać bezpośrednich przykładów, które tę tezę, by potwierdzały. Nie znaczy to jednak, że tak nie jest.

Z pomocą w udowodnieniu powyższego przyjdzie odwołanie się do tego, co napisałam wcześniej. Mianowicie w prozie Magdaleny Tulli być może najwięcej o świecie mówi materiał, z którego ten świat jest zrobiony. Biorąc pod uwagę fakt, że w prozie autorki *Kontrolera snów* to, co zmysłowo postrzegane ma w powieściach tak silną reprezentację. Dlatego przedstawienia ciała (cielesności) *W czerwieni* noszą znamiona materialistyczno-kapitalistycznej koncepcji świata (miasta) przedstawionego, której sednem działania w powieści jest z gruntu przewidywalny proces budowy, rozkwitu i upadku kolejnych interesów i fabryk w Ściegach⁴². W tej przestrzeni funkcje i właściwości narażonych na ból i bezbronnych wobec przemocy ciał przejmują biała jak śnieg, krucha porcelana, produkowana w zakładach Strobbla. Jest to literacki gest, który Magdalena Tulli powtórzy później w *Skazy*. W tej powieści panna służąca boi się, że sprzeciwiając się notariuszowi, który ją molestuje: „wypadnie z roli” i „boleśnie się potłucze” (S, s. 27). W tym sensie również świat *Skazy* składa się „z piekielnego zgiełku”, z „głosów i rozsypanych myśli” – „zalegających wszędzie jak potłuczone szkło” (S, s. 162).

Strach służącej przed „**potłuczeniem się**” odnosi jej ciało do wyobrażeń o kruchej, porcelanowej figurce. Podobnie Magdalena Tulli metaforyzuje ludzką somę w powieści *W czerwieni*. Łagodne spojrzenie Augustusa Strobbla w tym utworze przypomina „zdobioną błękitem kobaltu porcelanę” (WCZ, s. 25), a jego serce scharakteryzowane jest jako: „szlachetne i delikatne, jak dzwoneczek z porcelany” (WCZ, s. 15). Przez czule opisywaną porcelanę autorka *Szumu* nawiązuje do świata

⁴² Być może to miasto – tak, jak rozpoznawana w *Snach i kamieniach* Warszawa – odnosi się do jakiegoś realnego miasta na polskiej mapie i np. jest nim Łódź (?), o której M. Tulli pisze we *Włoskich szpilkach*: „Mówimy o dużym mieście, zniszczonym mniej niż inne, niegdyś od świtu do nocy niezmordowanie gonącym za pieniędzmi. Niech to będzie Łódź.” [Ws, s. 23]

niezaburzonego przez przemoc wojny i obozów. Do tego lepszego, „poprzedniego świata”, „zanim przyszła Armia Czerwona”:

Te białe kafle na ścianach znałam, w kury i krowy. Nie zapomniałam ich przez całe życie. Wtedy się takich nie robiło, skąd. Wzięli je chyba z jakichś cudem ocalałych magazynów. Trafiły tu jako przesyłka z poprzedniego świata. A jej się wydawało, że świat został stworzony dziesięć lat przed jej urodzeniem (w 1945 – przyp. K.D.-J.), cały, za jednym zamachem, razem z tymi kaflami. Nawet jeśli istniał przedtem jakiś inny świat, to w jej pojęciu zniknął bez śladu, zanim przyszła Armia Czerwona.

WS, s. 111

Obecna w powieści *W czerwieni* delikatna porcelana odzwierciedla również wysokie morale mieszkańców Ściegów i pokazuje, jaką wartością w tej przestrzeni jest kruche, ludzkie życie. Ale to tylko do pewnego momentu. Bowiem w świecie powieści rządzonym przez język ekonomii, nic nie ma stałej wartości. W pewnym momencie załamanie „koniunktury”, i przychodzi wojna, wprawiając wszystkich w poczucie pustki i melancholii. Wtedy też w Ściegach zjawi się Oswald Slotzki, który ma pomóc wujowi Strobblowi uratować fabrykę porcelany przed bankructwem. Slotzki staje na czele biznesu, wprowadzając w dotychczasowe funkcjonowanie fabryki swoją złowrogo brzmiącą maksymę: „Świat potrzebuje czystości, niczego więcej” (WCZ, s. 83) oraz zmieniając dotychczasowy asortyment – filiżanki, sosjerki i wazy, na „olśniewająco białe umywalki”. Za tym wprowadzeniem nowego porządku w fabryce porcelany stoi znaczące, pozaliterackie odniesienie Zagłady, a jej idiomami w powieści jest np. wspomniana już przeze mnie potłuczona baletnica, której drobne odłamki chrzęszczą pod butami odwiedzających gabinet Strobbla czy tajemnicza „stłuczka zalegająca ulice miasta” (WCZ, s. 59).

W świecie przedstawionym tego utworu, tak samo, jak w rzeczywistości: z bielą ciała kontrastuje czerwień „strużki krwi”. W doświadczeniu codzienności pojawiająca się na skórze kropla krwi wywołuje skojarzenia z tym, co w życiu zjawia się nagle i niespodziewanie, z gwałtowną siłą, bez jakiegokolwiek uprzedzenia. Stąd w pierwszej kolejności czerwień z powieści odsyła najpierw do swego krwistego biologicznego wzorca, a jej znakiem rozpoznawczym jest „nagle wniesiony” w przestrzeń świata przedstawionego i w los mieszkańców Ściegów – „zamęt”:

Z pomocą panny służącej Stefania szyla ślubną wyprawę (...) Ale doszła do jej uszu plotka, że przed odjazdem Kazimierz sprzedał pierścione, żeby spłacić karciane długi. Stefania upuściła robótkę na stolik i zapatrzyła się w ścianę. Tak przesiedziała dzień cały, a wieczorem drżącą ręką sięgnęła po jedwab o barwie mocnej jak zapach róży.

Ciemna czerwień rozkwitła na tamborku i wniosła nagły zamęt między lilie. Robótką zdawała się splamiona.

WCZ, s. 30

Krew w analizowanej powieści („ciemna czerwień”) jest alegorią niepokoju, gwałtownego wtargnięcia obcego żywiołu w czystą, śnieżnobiałą materię Ściegów. Ten żywioł raz ma postać i właściwości szalonego tanga:

Tango nieustępliwym rytmem pulsowało w skroniach pod kropelkami potu, przez chwilę każdy brał jego brutalność za własną i ledwo utrzymywał ją w ryzach, w fordanserkę w jaskrawym makijażu balansując na przeciągniętej strunie, na granicy światła i mroku, miłości i nienawiści, życia i śmierci.

WCZ, s. 73

a innym razem trawiącego wszystko wokół ognia, który początkowo długo tlił się pod podłogą („Żar nigdy nie wy-y-ygasa! Potrafi tlić się pod podłogą przez lata! – wołał Alojzy za odchodzącymi” – WCZ, s. 124), by później ogarnąć w mgnieniu oka całe miasto:

Pochłonawszy szafy, płomienie wystrzeliły przez okna. Wielka gala czerwieni rozsadziła teatr i zawładnęła całym miastem.

WCZ, s. 154

Znaczenie czerwieni, która dominuje w powieści właśnie pod postacią żywiołu ognia zdaje się bliskie temu, co spotkamy w pierwszych – dopiero co zawiązujących się – teoriach na temat funkcji i znaczenia koloru w sztuce i w rzeczywistości. W starożytnej Grecji – ok. V w. p.n.e. – Empedokles, który w swoich badaniach zajmował się głównie obserwacją żywiołów w naturze, porównywał mieszaninę barw, którą tworzy malarz do naturalnej harmonii, w jakiej pozostają w świecie owe żywioły: powietrze, ziemia, woda i ogień. W tej harmonii czerwień była przede wszystkim kolorem płomieni ognistych. Platon zaś w swojej „racjonalnej teorii kolorów” poszedł

jeszcze dalej, wyróżniając kilka „odcieni” ognia, z których ten „pośredni” miał mieć właśnie kolor „krwistej czerwieni”⁴³.

Ogniste płomienie i pożar pojawiają się w każdej powieści Magdaleny Tulli. Ogniem zajmują się poszczególne przedmioty. Płomień znaczy na zawsze twarze bohaterów tej prozy (jak twarz Oswalda Slotzkiego, bezrzęsa i „cała w bliznach jaskrawych jak płomienie” – WCZ, s. 58), trawiąc w końcu również całe budynki i miasto. Dopóki jednak w świecie przedstawionym *W czerwieni* na fasadach budynków nie ujawnią się nazistowskie swastyki – „czerwone sztraify z wpisanym w koło emblematem fabryki urządzeń sanitarnych Slotzkiego” (WCZ, s. 108), każdy z najmniejszych płomieni i żarzących się ogników w powieści warszawskiej pisarki można odnieść na przykład tylko do zwykłych, podbarwionych literacko historyjek, jakich wiele, „powtarzanych w ogonkach do kuchni polowych, jakby nic się nie stało” (WCZ, s. 157). Tymczasem zmiana w powieści w obrębie zaledwie jednego emblematu, kiedy po przyjeździe Slotzkiego do Ściegów „cztery ramiona płatka śniegu”, którymiznaczono porcelanę z fabryki Strobbla, „złamano pod kątem prostym” (WCZ, s. 88), uruchamia odniesienia do konkretnego zdarzenia w historii – Holocaustu, ale też do konkretnego ludzkiego losu – życia matki Tulli, które ten emblemat boleśnie naznaczył.

Ogień, który pojawia się w powieści pełni także rolę swoistego dyskursu, osobniczej (melancholijnej) mowy pisarki. Działanie tego dyskursu – pożaru, czerwieni, piekła – w obszarze badanej przeze mnie twórczości bardzo trafnie scharakteryzowała Hanna Gosk, widząc w tym metahistoryczność, wyrażającą:

(...) przeświadczenie, iż, nie mając dostępu do znaczenia pozadyskursywnego ani do neutralnych i naturalnych punktów odniesienia, każdy dyskurs (także historyczny) związany jest z efektem rzeczywistości, który sam wytwarza (tj. z autoreferencyjnymi symulakrami)⁴⁴.

Ten „efekt rzeczywistości” (Zagłada, wojna, obozy i ich krematoria, etc.) do której odnosi się w gruncie rzeczy nie tylko *W czerwieni*, ale też cała niemal twórczość Magdaleny Tulli, trwa w wyobraźni pisarki głównie jako pożar. I nawet jeśli taka

⁴³ J. Gage: *Kolor i kultura. Teoria i znaczenie koloru od antyku do abstrakcji*. Przeł. J. Holzman. Kraków 2008, s. 11–12.

⁴⁴ H. Gosk: *Dyskurs zamiast opowieści* (Zbigniew Kruszyński „Na lądach i morzach, Szkice historyczne”, Magdalena Tulli „Tryby”). W: Eadem: *Zamiast końca historii. Rozumienie oraz prezentacja procesu historycznego w polskiej prozie XX i XXI wieku podejmującej tematy współczesne*. Warszawa 2005, s. 210.

interpretacja przed wydaniem *Włoskich szpilek* budziła jeszcze jakieś wątpliwości, to teraz, po ukazaniu się tej książki, w której można przeczytać o wojnie 1939–1945 jako o „pożarze, który strawił pół świata”, trudno je mieć:

Gdyby mogła (matka pisarki – przyp. mój K.D.-J.) sobie na to pozwolić, nie potwierdziłaby, że za jej życia wybuchła wojna. Tym bardziej nie przyznałaby, że w niej samej coś spłonęło i zgasło. Łatwo było ukrywać się z tym po pożarze, który strawił pół świata. Wokół nie brakowało poparzonych jawnie przyznających się do swojej krzywdy, i to oni ścigali na siebie uwagę.

WS, s. 30

Warto tu także przywołać inne, podobne zdania: „O pożarze, po którym wydarzyło się to wszystko, wiedziałam”; „Urodziłam się, kiedy było dawno po wszystkim” (WS, s. 140). Autorka *Trybów* pisze te słowa, wchodząc równocześnie na powrót w rolę małej dziewczynki, której dane było poznać traumatyczne wydarzenia, których doświadczyła w czasie wojny matka, jedynie we fragmentach (w strzępach rozmów?), w niejasnych jeszcze wtedy dla małego dziecka słowach i gestach⁴⁵. Tak również można tłumaczyć zastosowanie „sekretnej” składni w powyższych cytatach, pełnej zaimków: „to”, „z tym”, „coś”, „po wszystkim”, naśladującej sposób, w jaki w domu pisarki – poprzez zamkniętą w swoim bólu postawę matki – istniała wojna i obozy. Stąd również całość problematyki Zagłady jest w powieściach Magdaleny Tulli w pewien sposób zdefektowana. Obecność historii jest naznaczona brakiem dostatecznej wiedzy o niej, stawianiem hipotez, metaforami, które są zawsze „częścią i początkiem akcji”⁴⁶ – samą fabułą. Dlatego w świadomości autorki *Snów i kamieni* historia istnieje „pozszywana byle jak, byle tylko grube nici utrzymały przyczyny i skutki w stosownym porządku” (WCZ, s. 157).

Czerwień poprzez swoją biologiczną reprezentację – krew – jest wpisana w język (metaforykę), i kulturę jako coś zupełnie nieprzypadkowego. Jak pisał Van Gogh, dla którego „doznanie koloru splecione było z doznaniem świata jako całości”⁴⁷: „Prawa koloru są niewypowiedzianie piękne właśnie dlatego, że nie są przypadkowe”⁴⁸.

⁴⁵ Nauka o rozwoju mowy dziecka mówi, że z początku wszystko jest „dosłowne”. Dla uczącego się dopiero języka dziecka nie istnieje pojęcie metafory (w jaki rozumieją je dorośli).

⁴⁶ *Calvino, Marquez i pewna pani...*, s. 127.

⁴⁷ *Kolor i kultura...*, s. 205.

⁴⁸ *Ibidem*.

Myślę więc, że wobec powyższego, „praw” czerwieni należałoby szukać w tym, co cielesne. Moją myśl wspiera już starotestamentowa Księga Kapłańska (Kpł 17, 14), która kolor czerwony odnosi wyłącznie do koloru krwi, w którym jest „życie wszelkiego ciała”⁴⁹. Słowo, którego w tej chwili szukam, i które odnosi się i do ciała i do ożywiającej go krwi, w języku polskim oddaje rzeczownik „pokrewieństwo”. W nim ujawnia się podstawowe znaczenie czerwieni, „przełożone” wprost z języka natury na język kultury, jako tej barwy, która łączy i splata wszystko ze sobą – światy i żyjący w nich ludzi (plus pulsującą w ich ciałach „czerwień”) odległe od innych światów i ludzi o nawet kilka wieków od siebie. W tym ujęciu czerwień krwi wyobrażałaby tkaninę (*notabene* zgodnie z rozporządzeniem Prawa Mojżeszowego jasno błyszczącej czerwieni należy używać do barwienia tkanin używanych w kulcie żydowskim⁵⁰), którą tworzą „tkają” losy poszczególnych pokoleń „krewnych”. O tym właśnie mówi analizowana przeze mnie powieść w swojej najgłębszej warstwie, do której „dostęp” uzyskuje się po przeczytaniu tego przejmującego fragmentu z *Włoskich szpilek*:

Wtedy wszystko zrozumiałam. W tej czarnej chmurze, niesionej wiatrem ponad lądami i morzami, płynęła po niebie moja rodzina.

Trudno uporać się z zamęt, który wniosło do mojego życia **to pokrewieństwo**. Chmura czarnego dymu unieważnia całe moje życie, odbiera prawo do własnego losu, czyni ze mnie kropkę na końcu zdania, w którym nie o mnie mowa.

WS, s. 140

Zastanawiające, jak bardzo powyższy tekst przypomina – nawet literalnie – cytowany już przeze mnie fragment z *W czerwieni*, kiedy to Stefania, ozdabiając swoją ślubną wyprawę haftem, postanawia nagle w przypływie złości na swego narzeczonego (ponieważ: „doszła do jej uszu plotka, że przed odjazdem Kazimierz sprzedał pierścione, żeby spłacić karciane długi” – WCZ, s. 30) sięgnąć po jedwabną czerwoną nić, by później koniec końców się jej przestraszyć („złękła się róży, która wymknęła się spod jej zręcznych palców” – WCZ, s. 30).

W obu fragmentach czerwień (jedwabna nić i krew) wnosi do świata przedstawionego „zamęt” i „plami” go. Moment wejścia „czerwieni” do świata jest naznaczony również „lękiem”. Jednocześnie w planie całościowym i *W czerwieni* i

⁴⁹ Cyt. za: D. Forstner: *Świat symboliki chrześcijańskiej*. Przeł. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 117.

⁵⁰ Ibidem, s. 117.

Włoskich szpilek widać, że jest to chwila przełomowa dla obu tych tekstów. Kiedy jedwabne nitki zostają wyprute przez Stefanię z robótki, unoszą się w powietrzu „posłuszne siłom elektrostatycznym”, i fruną dalej, by na końcu osiąść na żołnierskich mundurach oraz na ubraniach mieszkańców Ściegów, znacząc w ten sposób kolejną śmiertelną ofiarę w powieści. Z kolei w autobiograficznych *Włoskich szpilkach* właściwą wymowę powieści nadaje właśnie ten moment, w którym pisarka uświadamia sobie, jaką rolę w jej życiu spełnia „to pokrewieństwo”, z którym tak „trudno się (jej – przyp. mój K.D.-J.) uporać”. „Chmura czarnego dymu” wyobrażająca okrutny los, jaki spotkał w obozach koncentracyjnych semicką część rodziny (po stronie matki), jak pisze autorka *Skazy*, „odbiera jej prawo do własnego losu”.

Jak można rozumieć to zdanie? *Włoskie szpilki* są właściwie w całości opowieścią o rozpacz, jaka pozostała w matce po wojnie, a której ciężar (przynajmniej jego część) przekazała jej, swojej jedynej córce w – jak to nazywa – „spadku”. Matka pisarki co prawda nie zginęła w Auschwitz, ale też paradoksalnie nie ocalała. Jedyne co w niej ocalało po wojnie to przerażające widoki śmierci („przedwcześnie zajrzała za kulisy” – WS, s. 69), którymi zaraziła swoją córkę – autorkę *Awantury w lesie*. Przypomnijmy: „to choroba, która przenosi się na potomstwo przez spojrzenia, przez westchnienia i przez dotyk” (WS, s. 73–74). Dziewczynka zostaje więc w ten sposób symbolicznie uwięziona w matczynej „czerwieni”. Mam na myśli to, że w tym wypadku krew matki zamiast dawać życie, przekazuje potomnej „swoją” śmierć, zatrzuwa, „plami” życie u jego zarania – w dzieciństwie. Analogicznie do tego niewinna biel lilii na płótnie Stefanii zostaje „splamiona” przez czerwień róży...

Na większości malarskich wizerunków Maryi, Wielka Matka pod niebieskim płaszczem skrywa suknię w kolorze głębokiej czerwieni⁵¹. Z tego powodu czerwień od wieków symbolicznie związana jest z macierzyństwem i jego przedstawieniami w sztuce. Królewska czerwień, którą nosi jednak Maryja konotuje bezpieczeństwo dla Bożego Dziecka, majestat macierzyństwa, świętość i tajemnicę przekazywanego w krwi życia. Próżno natomiast podobnych skojarzeń z czerwienią i matczynym ciepłem szukać w prozie Magdaleny Tulli. Autorka *Snów i kamieni* wpisuje macierzyństwo nie w czerwień, która przywodzi na myśl bezpieczną i ciepłą skórę matki, pod którą pulsuje życiodajna krew, lecz czerwień jątrzącej się, głębokiej rany, jaka pozostała w matce

⁵¹Ibidem, s. 120.

pisarki po wojnie – za którą, jak za „śmiertelnie rannym zwierzęciem ciągnie się krwawy ślad” (WS, s. 75).

Rozdział IV
POMIĘDZY CIĘŻAREM A LEKKOŚCIĄ
PRZEDMIOTY I TKANINY

„Lekkie” włoskie szpilki...

Dźwięki, melodie, rytmy i ich wielorakie synonimy przenikają przestrzeń utworów Magdaleny Tulli. Sprawa muzyki i „muzyczności” świata staje się tu częstym tematem refleksji. Wiele spraw rozważanych jest w tych tekstach z perspektywy dźwięków, jakie się nań składają albo, jakie im towarzyszą. Muzyka – „ta która nie potrzebuje klawiatury” – płynie, jak twierdzi narrator *W czerwieni*, „wprost z trzewi świata” (WCZ, s. 155). Dlatego literacka rzeczywistość analizowanych przez mnie utworów – kształt jej przeważnie urbanistycznych przestrzeni („Ulica Gwardyjska brała bowiem kształt od krętej melodii capstrzyku” – WCZ, s. 6), „epoka”, do której można ją przyporządkować („Epoka rozwibrowała się drzeniem rzędów foteli...rozdźwięczała się nawałnicami przemówień” – SK, s. 28), wnętrza domów i lokali, gdzie zawsze rozbrzmiewa jakaś muzyka, ciała bohaterów („Stłoczone oddechy mieszają się z gwizdami i świstami, przechodzą w stęknienia, w chlupot mokrego kaszlu, w szloch, w ochryple rżenie, przerywane z nagłą parsknięciami, brzęcącymi jak chichoty” – T, s. 130–131), a nawet ich sny („Toteż niektóre sny rozbrzmiewają wyciem policyjnych syren i piskiem opon” – SK, s. 86) – ma zasadniczo dźwiękową strukturę. Skojarzenia, wywoływane przez instrumenty i ich dźwięki budzą w powieściach Tulli bolesne wspomnienia (jak dźwięk fortepianu, który przypomina babce zdradę męża, „po deserze grywającego z nią (kochanką – K.D.-J.) – kawałki na skrzypce i fortepian” – WS, s. 48) albo przeciwnie – odbija się w nich tęsknota za „przebrzmiałym” światem („fortepianowe pasaże, ławice gładkich trójdźwięków, których nie sposób traktować całkiem poważnie, przebrzmiały pierwsze, wcześniej niż głosy i nawet zanim całkiem wywietrzał zapach kawy” – T, s. 25). Prawie wszystko tutaj nosi znamiona dźwięczności, wybrzmiewa swoją osobną melodyjką. Rozmiar, wszechobecność i bogactwo znaczeniowe motywów muzycznych w utworach Tulli zdumiewa¹. Sądzę jednak, że przyczyn tego można by upatrywać we wczesnodziecięcych doświadczeniach samej autorki *Czerwonej szminki*.

Pisarka przyznaje, że w dzieciństwie miała spore problemy z komunikowaniem się, dlatego, że od początku żyła w dwóch światach naraz (jej matka była Polką, ojciec

¹ Na wagę i znaczenie motywów muzycznych w utworach Tulli zwracali już uwagę recenzenci powieści Tulli, np. D. Różycka: *Muzyka sfer brzmi nieczysto*. „Pro Arte” 1999, nr 11, s. 10–11; M. Larek: *Skrócona tragedia*. „Czas Kultury” 2006, nr 5/6, s. 190 – 191), ale do faktycznej analizy tych wątków zabrała się dopiero Marta Cuber w swojej książce (choć trzeba przyznać, że w sposób dość skrótowy). Zob. M. Cuber: *Metafory muzyczne*. W: Eadem: *Metonimie Zagłady. O polskiej prozie lat 1987–2012*. Katowice 2013, s. 245–247.

– Włochem), różniących się w wielu sferach (krajobrazowo, klimatycznie, kulturowo i etc.), ale najważniejsze były różnice językowe. O tych początkowych kłopotach językowych pisarki dowiadujemy się również z *Włoskich szpilek*. W tym utworze odnaleźć można informację, że rodzice rzadko z nią rozmawiali w dzieciństwie („Gdyby częściej ze mną rozmawiali...” – WS, s. 80) oraz co było tego skutkiem – że słowa przez długi czas istniały dla niej wyłącznie w ich fonologicznym wymiarze, jako zestaw różnych dźwięków. „Porządkowałam słowa, kierując się tylko ich brzmieniem. To na ogół wystarczało” – mówi o swoich problemach z językiem dziewczynka z tego utworu (WS, s. 80). Może dlatego sprawa samego „tonu”, w jakim mówią do siebie postaci w książkach Magdaleny Tulli zdaje się mieć tak duże znaczenie? Może również z tego powodu w tych powieściach znajdziemy tak wiele terminów muzykologicznych (koloratura, górne C, subkontra, „opuszczanie się dźwięków”, „fortepianowe pasaże”, „gładkie trójdźwięki”, „legato” itd.), splecionych z banalnym językiem opisu codzienności bohaterów tej prozy?

Percepcja dziewczynki z *Włoskich szpilek* opiera się właściwie na rozpoznawaniu w rzeczywistości dźwięków i kojarzeniu ich w odpowiednie „zestawy”, odzwierciedlające istotę danej osoby, przedmiotu, sytuacji. Z osobnym dźwiękiem kojarzy również mała bohaterka utworu najważniejszą osobę w swoim życiu – matkę. To w charakterystycznym stukocie włoskich szpilek o płyty chodnika dziewczynka rozpoznaje nadchodzącą matkę. „(...) zbliżyła się szybkim krokiem, szpilki zastukały dźwięcznie i cienko o płyty chodnika, jak zwykle (...)” (WS, s. 95) albo: „Zbliżało się (palto – K.D.-J.) umiarkowanym krokiem, pantofle na szpilkach stukają dźwięcznie, cienko o płyty chodnika (WS, s. 81). Jednocześnie dźwięk tytułowych włoskich pantofli matki oddaje charakter tej postaci – jej emocjonalny chłód i niezwykłą (na tle szarości i pospolitości świata Polski Ludowej) elegancję. Odzwierciedla również relację – chłodnometaliczną (jak ów dźwięk butów rodzicielki) i bolesną (co konotuje samo słowo „szpilki”) – w jakiej pozostają w utworze jego dwie główne bohaterki – matka i córka (raz występująca jako mała dziewczynka, a innym razem jako już dorosła kobieta – matka dwóch synów).

Zdaje się, że spieszczone w języku dziecka słowo „mama” to uniwersalnie najbardziej zmysłowy wyraz. Niezależnie od języka, w jakim się je wypowiada (na przykład ang. *Mummy*, niem. *Mama*, hiszp. *Mamá*, włos. *Mamma*, franc. *Maman* i wiele innych) konotuje tę samą sensualną przyjemność związaną z osobą „mamy” – czułość, miękkość i ciepło jej skóry. Jednocześnie równie dobrze można to słowo sprowadzić do

odwrotnie – czegoś, co kojarzy się z chłodem, twardością, surowością. W tym sensie niedaleko od siebie – i strukturalnie i brzmieniowo – istnieją w polskim języku słowa: „matka” i „materia”. Co więcej, mają wspólną etymologię². We *Włoskich szpilek* słowo „matka” pojawia się w znaczeniu niewątpliwie zbliżonym raczej do chłodu słowa „materia”, niż do ciepła pieszczotliwego „mama”. Ujawnia się to w powieści przynajmniej na dwa sposoby. Po pierwsze, mówi o tym sama narratorka powieści, *porte parole* małej Magdaleny Tulli, kiedy opisuje moment, w którym matka przyjeżdża po nią do Włoch po niemal dwóch latach rozłąki:

Kiedy matka wróciła, dziecko jej nie poznało. Prawdę mówiąc, ona też go nie poznawała. Zmieniło się, pojawił się w nim jakiś nieokreślony rys obcości. Umiało już chodzić, a nawet mówić. W języku, który co prawda знаła dość dobrze, ale nie był to jej język ojczysty. Czyż nie można było od początku przewidzieć, że tak się stanie? Tego słowa, którego spodziewała się usłyszeć, dziecko najwyraźniej się nie nauczyło. W żadnym języku.

WS, s. 31

Z przywołanego fragmentu wynika, że w życiu dziecka słowo „mama” nigdy nie pojawia się jako jedynie prosty efekt nauki języka jako takiego, ale jako naturalna konsekwencja budowanej od początku bliskości między rodzicielką a dzieckiem. To, co można by również nazwać zapisaną w języku ekspresją siły tego związku. Dlatego sytuacja odwrotna, z jaką mamy do czynienia w powieści warszawskiej pisarki: długi okres rozłąki z matką, wczesna utrata kojącego, matczynego rytmu ciała (w tym również: jej głosu i dotyku) spowoduje, że „to słowo” nigdy nie pojawi się w języku dziewczynki z *Włoskich szpilek*. Od razu zarysowuje się tu również interesująca paralela między ową niemożnością wyartykułowania słowa „mama”, która w realnym świecie przybrała wymiar somatyczny (na samą myśl, jak mówi pisarka, „zacisnęłoby mi się gardło”³), a tym, że w ostatniej powieści autorki *W czerwieni* ciało matki w ogóle nie podlega reprezentacji⁴.

² Zob. A. Brückner: *Słownik etymologiczny języka polskiego*. Warszawa 1970, s. 325–326. Andrzej Bańkowski zwraca szczególnie uwagę na materię, która od słowa *māter* znaczy: „tworzywo pierwotne” (Ibidem: *Etymologiczny słownik języka polskiego*. T. 2. Red. A. Mrozowska. Warszawa 2000, s. 153).

³ Z wywiadu, jakiego M. Tulli udzieliła po wydaniu *Włoskich szpilek* wiemy również, że „tego słowa” autorka *Skazy* rzeczywiście nigdy „nie nauczyła się” w swoim życiu. „Nigdy nie powiedziała pani do niej »mamo«?” – pyta pisarkę Dorota Wodecka. „Nie. Zacisnęłoby mi się gardło i nie mogłabym tego słowa wykrztusić. Mówiłam do niej po imieniu” – odpowiada M. Tulli. Por. Eadem: *Naród, który nie musi...*, s. 61.

⁴ Na istnienie podobnych paralel (z tym, że chodzi nie tyle o słowo „mama”, ale o ogólne problemy z mową i komunikowaniem się ze światem) wskazywała J. Kristeva. Analizując poszczególne przypadki

We *Włoskich szpilkach* od początku uderzający jest brak opisu matczynego ciała (poza jednym zdaniem, w którym narratorka powieści pisze o woli matki, by po jej śmierci „ciało spalić w krematorium” – WS, s. 78). Nie ma tutaj ani skrawka, ciepłej tętniącej życiem cielesności, z którą dziewczynka mogłaby utożsamić matczyną miłość i czułość. Postać matki, jej uroda i charakter, w utworze opisywana jest natomiast zawsze z perspektywy garderoby, którą nosi: sukienek, bluzek („zawsze świeżych, porządnie uprasowanych” – WS, s. 26), spódnicy z żakietem, zimowego palta i butów, które „należało mieć”, żeby, tak jak rodzicielka, móc podjąć pracę na uniwersytecie (WS, s. 25).

Estetyczna deskrypcja matki – poprzez tkaniny, ich jakość, fakturę i wygląd, dokonana w powieści przez córkę-narratorkę, ma głębokie uzasadnienie w tym, jak rodzicielka istnieje w świecie przedstawionym. Po przeżyciach z przeszłości (obejmujących obóz koncentracyjny, wojnę, śmierć bliskich) stała się światem: „tym trzecim, odcięty, niedostępnym” (WS, s. 81). Jednocześnie przekłada się to na sposób, w jaki matka istnieje dla świata i dla córki – zawsze w milczącej postawie. Dlatego w utworach Magdaleny Tulli (we *Włoskich szpilkach* i opublikowanym w 2014 roku opowiadaniu zatytułowanym *Loteria*) ta postać zawsze pozostaje symbolicznie „ubrana”, zasłonięta, szczelnie zamknięta na wpływy z zewnątrz. „Odrętwiała”, obojętna na ból, zimno, „upał”:

Nie czuła mrozu ani upału. Ani bólu, jeśli zacięła się w palec. Krew? Najwyżej kropelka. Wolałaby wierzyć, że w jej żyłach krew wcale nie płynie, że można żyć bez krwi.

WS, s. 30

(...) drętwiała, jakby miała coś do ukrycia, jakby groziło jej zdemaskowanie.

WS, s. 29

depresji swoich pacjentów/pacjentek (w książce *Czarne słońce* opisuje jedynie przypadki kobiet), badaczka doszła do wniosku, że między brakiem kontaktu dziecka wprost z ciałem matki (zwłaszcza w pierwszych miesiącach/latach życia), a jego późniejszą depresją i zaburzeniami mowy (w tym: reprezentacją pewnych kwestii w języku) istnieje bezpośredni związek. J. Kristeva opisuje m.in. interesujący przypadek swojej pacjentki Anny, „cierpiącej na częste ataki melancholii”, u której długo nie mogła znaleźć przyczyn owej melancholii i związanych z nią specyficznych problemów z mową, które pacjentka opisała jako: „Mówię (...) jakby na skraju słów, i mam wrażenie, że jestem na skraju swojej skóry”. Dopiero kiedy Anna przyznała się, że „cierpiała w pierwszych latach życia na ciężkie choroby skóry i że bez wątpienia była pozbawiona kontaktu ze skórą matki”, badaczce udało się połączyć somatycznie odczuwane problemy pacjentki z mową i przyczyny jej melancholii w jedną sensowną całość. Por. J. Kristeva: *Czarne słońce*..., s. 61–62.

Umilkła, patrząc z obojętnością, jak podnoszę fałdkę jej skóry i wbijam igłę. Gdyby nieuprzedzono mnie, że zastrzyki są bolesne, nie poznałabym tego po niej.

WS, s. 29

Nigdy nie płakała. Ani jednej łzy, odkąd ją znałam, ani wtedy, ani potem, w domu także nie, coś dopiero tam. Zdarzało jej się krzyknąć przez sen.

L, s. 6

Zgadzała się wysłuchiwać od nauczycielki o kłopotliwych albo żenujących zdarzeniach i beznamietnie przyznawać, że dziecko jest trudne, nic więcej nie wchodziło w grę, nawet gdyby jej przystawili pistolet do głowy.

L, s. 6.

Gdy matka dziewczynki ujrzy pewną scenę (nie wiemy jednak, co dokładnie dzieje się wtedy na podwórku, wydaje się, że chodzi o jakąś formę przemocy) z udziałem córki i „prostodusznych napastników” – „coś się w niej zamknie na ten widok”:

Matka potrzebowała paru chwil, żeby się upewnić, że wzrok ją nie myli. Czy naprawdę zobaczyła to, co zobaczyła. Nie wiadomo, jakie myśli przeleciały jej wtedy przez głowę (...) Może coś się w niej zamknęło na ten widok, który zastała w przejściu między domami (...)

WS, s. 94–95

Odzwierciedla to również, wspomniana już przeze mnie, znakomicie skonstruowana przez pisarkę metafora postaci matki jako imperium (którego granic chroniły w czasach „minionej świetności” – „armie”)⁵.

Również dlatego ciepłą kojącą zmysłowość ciała, której spodziewa się dziecko dotykające matki, w prozie Magdaleny Tulli zastępuje chłód tkaniny, której dotyka – w zastępstwie ciała matki – dziewczynka. W jednej ze scen mała bohaterka powieści zamiast złapać matkę za **rękę**, łapie ją za fragment palta – **rękaw**, warszawska pisarka wskazuje w charakterystycznej dla swojego pisarstwa mikroskali języka (słowo „rękaw” jest derywatem „ręki”)⁶, jak metaforyczna jest dla (postholocaustowego i

⁵ *Fusy* – trzeci rozdział (opowiadanie) z *Włoskich szpilek* zaczyna się następująco: „Jej choroba była jak schyłek **imperium**. Armie cofały się, opuszczały przyczółki zajęte w czasach minionej świetności, posągi kruszały, pałace zarastały zielskiem. Urzędnicy cesarstwa nie myśleli już o wielkości, tylko o przetrwaniu, to znaczy o tym co najbardziej doczesne i najbliższe ciału, a przez opuszczone punkty graniczne przenikali obcy – wirusy, bakterie – i przejmowali rządy” (WS, s. 22). Narratorka charakteryzuje dawną zimną, obojętną wobec świata postawę matki jako „czasy minionej świetności”, po których nadeszła choroba (Alzheimer) – zmiękczająca granice „imperium”(Podkr. – K.D.-J).

⁶ Taka mikrointerpretacja może się wydawać nieco przesadzona, zwłaszcza dla powieści, jednak w przypadku lektury jakiegokolwiek utworu Magdaleny Tulli nie można zapominać, jaką uwrażliwioną na

„nowego”, socjalistycznego) świata *Włoskich szpilek* sytuacja, w której dziecko musi ciepłe matczyne ciało zastąpić chłodną tkaniną. To także jedyna materia, jakiej dziecko może się „chwycić” w tej smutnej rzeczywistości:

Na ulicy rozpoznawałam z daleka jej palto. Zbliżało się umiarkowanym krokiem, pantofle na szpilkach stukały dźwięcznie, cienko o płyty chodnika. (...) Szła z lekko uniesioną głową, patrząc przed siebie. Nie widziała mnie. Wchodziłam za nią na schody i chwytałam za rękaw, kiedy sięgała do torebki po klucze.

WS, s. 81

Próby opisanie – w istocie własnej matki – z perspektywy jej eleganckiej garderoby, które czyni Magdalena Tulli w autobiograficznych *Włoskich szpilkach*, przypominają poniekąd gest Rolanda Barthes’a. Francuski teoretyk literatury w książce *Światło obrazu* przywołuje swoją matkę i swoje tkliwe uczucia do niej poprzez zachowaną w pamięci rozkosz dotyku tkanin jej ubrań i zapachu używanych kosmetyków. Z tym, że to, co u Barthes’a jest prawdziwie matczynym odpowiednikiem jakości rzeczy – miękkie i zmysłowo przyjemne („mogę uprzytomnić sobie pofałdowaną miękkość chińskiej krepy i zapach ryżowego pudru”⁷), w prozie autorki *Snów i kamieni* konotuje emocjonalny chłód i zimną, zamkniętą postawę rodzicielki. Dziewczynka z analizowanej tu książki zamiast rozkoszować się ciepłem matczynego ciała, pozostaje symbolicznie uwięziona w chłodnej przestrzeni pustki, z którą w oczach została matka po wojnie (WS, s. 81, 69). Tak, jak ci wszyscy, którzy ocalili z Zagłady, ale zostali z tym, co wówczas zobaczyli „za kulisami” świata: „ze wspomnieniem zimnej pustki, z którym nie można się uporać w żaden sposób” (WS, s. 69).

Dlatego matka Magdaleny Tulli (dopóki paradoksalnie nie zachorowała na Alzheimera) nigdy nie wspominała przeszłości, nawet tej sprzed koszmaru wojny. Odwołanie się do tego, co było zakładałoby również zmierzenie się z tym, co działo się w jej życiu między rokiem 1939 a 1945. Wraz z odrzuceniem przeszłości, matka z *Włoskich szpilek* porzucić musi zatem całą zawartość pamięci, która przecież

słowo i jak skoncentrowaną na nim jest pisarką (nie tylko ze względu na fakt, że jest nagradzaną tłumaczką takich trudnych do przełożenia dzieł, jak np. *W poszukiwaniu straconego czasu* Marcela Prousta) ale również z tych powodów, o których wielokrotnie mówiła w wywiadach: benedyktyńskiej pracy nad swoim dziełami (niektóre powieści były już po wydaniu ponownie przez autorkę poprawiane) oraz niesamowitego, wręcz poetyckiego rytmu i wyważenia każdego słowa, z jakim mamy do czynienia, w każdym z jej utworów *Włoskie szpilki* to pod tym względem dzieło wręcz poetyckie.

⁷ R. Barthes: *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Przeł. J. Trznadel. Warszawa 1996, s. 112.

przechowuje również wszystkie dobre wspomnienia takie, jak wspaniałe lato „na dawno zapomnianym letnisku. Długie, ciepłe wieczory przy otwartych oknach, z ćmami fruującymi wokół lampy” (WS, s. 76), albo ten kojący dla dziewczynki z *Włoskich szpilek* obraz rodziny zgromadzonej wokół stołu („Odnaleźliśmy się wszyscy razem przy stole (...) Siedzieli tam rodzice mojej matki, jej wujowie i ciotki z dziećmi, kuzyni, siostry i brat, a między nimi mój mąż i synowie” – WS, s. 76). To swego rodzaju obrazy-matryce, z których kolejne pokolenia czerpią swoje wyobrażenia o domu, macierzyństwie, znaczeniu rodzinnych więzów.

Tak się jednak nie stało w przypadku bohaterki *Włoskich szpilek*. „Tylko ona, moja matka, która umknęła ze swojej wypalanej przeszłości całkiem samotnie, nie miała się do czego odwołać” (WS, s. 28) – mówi z żalem mała narratorka powieści o swoim losie dziecka wychowywanego w sposób „zbieżny” z „przesłaniem poradników wydawanych przez ministerstwo zdrowia” (WS, s. 27). Wszystkie macierzyńskie wzorce zostały unieważnione przez okrucieństwa wojny, a matriarchalna mądrość, do której mogłaby się odwołać matka-bohaterka *Włoskich szpilek* po porodzie⁸, dosłownie spłonęła w Auschwitz. Zatem jej córka podzieliła los wielu urodzonych po wojnie dzieci, które, podobnie jak noworodek z powieści *Skaza*, przyszły na świat „całkiem nie w porę”:

Jeśli więc jestem owym dzieckiem urodzonym nie w porę – a czy mogę być kimkolwiek innym?
– odpowiedź jest łatwa, wiem o tej sprawie wszystko. Znam na wylot każdy jej szczegół i każdy jej wydatek, który się z nią wiąże.

SK, s. 172

Dziecko urodzone wśród tłumu uchodźców przybyłych do miasta – co również znamienne – od razu zostaje w tym tłumie zagubione. Ciekawe w tym kontekście jest to, że we *Włoskich szpilekach* matka swój pierwszy krok w cofaniu się do przeszłości zaczyna właśnie od tajemniczo brzmiącego pytania kierowanego do swojej córki (o której myśli, że jest jej pielęgniarką): „Czy jest szansa, żeby odszukać to dziecko?” (WS, s. 27).

⁸ Tak, jak robią to inne matki we *Włoskich szpilekach*, które wiedzą o tym, jak wychowywać i pielęgnować swoje dzieci czerpią od swoich matek i babek. To dlatego M. Tulli opisuje je zawsze w opozycji do postawy swojej matki, która w przeciwieństwie do nich „nie miała się do czego po wojnie odwołać”. „Matki wyśmiewały się z urzędowych zaleceń. – Nie brać na ręce? Uczyć niemowlę odpowiedzialności? A niech idą do diabła z takimi pomysłami – mówiły. – Ja – mówiły – będę robić to samo, co moja matka i babka. I kołysały niemowlęta w ramionach. W takich sprawach mężowie nie mogli się im sprzeciwić, zostawiali im wolną rękę, nawet ci, którzy zapisywali się do partii, żeby zrobić karierę.” (WS, s. 28).

...i „ciężkie czarne buty”

Jego wiara w siebie i w rodzinę została zniszczona – zdeptały ją czarne buty Hitlera.

Doris Lessing o swoim mężu Gottfriedzie⁹

Za Bożeną Shallcross można by powiedzieć, że „dzięki licznym operacjom metonimicznym” przedmioty „zrobiły zawrotną karierę w reprezentacji Zagłady po Zagładzie”¹⁰ (trzeba by dodać, że: „operacje metonimiczne” także¹¹). Badaczka jednak w miejscu słowa „przedmioty” używa akurat nazwy konkretnych rzeczy – butów. Buty zresztą są szczególnym rodzajem „metonimicznych” przedmiotów, bo jak sądzi również Bożena Shallcross:

(...) para butów jest nie tylko parą butów, można się w niej doszukać odcisniętych stóp właściciela, będących niejako jego portretem, a nawet przy bliższym przyjrzeniu się można odtworzyć jego pełniejszą charakterystykę¹².

W ten sposób również – na przykładzie butów – autorka *Rzeczy i Zagłady* „definiuje” samą metonimię jako pojęcie związane ze śladem, ludzkim odciskiem, z tym, co zachowuje kształt indywidualnego. Cztery lata po ukazaniu się książki Shallcross niemal biegunowo inną definicję metonimii – również w kontekście Zagłady – podaje w swojej pracy Marta Cuber, która pisze, że ów środek literacki jest w ogóle „formą zastępczej mowy o rzeczywistości, która jednocześnie jest wyobrażeniem, strukturą wyobraźni i zjawiskiem od doświadczenia niezależnym”¹³. I tak właśnie pojmowaną metonimizację Zagłady Marta Cuber odnosi do twórczości Magdaleny Tulli.

Skąd zatem wynikają różnice w ujmowaniu przez przywołane uczone w kontekście Holokaustu terminu „metonimia”? Zapewne najpierw z przedmiotu ich badań, z odmienności lektur, które literaturoznawczynie poddają interpretacji. Bożena

⁹ D. Lessing: *Pod skórą...*, s. 405.

¹⁰ B. Shallcross: *Rzeczy i Zagłada*. Kraków 2010, s. 52.

¹¹ Godną odnotowania pozycją na długiej liście lektur na temat kariery metonimii w literaturze Zagłady jest wspomniana już książka Marty Cuber: *Metonimie Zagłady...*

¹² B. Shallcross: *Rzeczy i Zagłada...*, s. 52.

¹³ M. Cuber: *Metonimie Zagłady...*, s. 21.

Shallcross pisze zasadniczo o literaturze świadków Zagłady (takich jak: Zuzanna Ginczanka, Czesław Miłosz, Tadeusz Borowski, Jerzy Andrzejewski). Natomiast Marta Cuber pisze o literaturze post-świadków/dzieci tych świadków, o „drugim pokoleniu” (które reprezentuje właśnie Magdalena Tulli, Ewa Kuryluk, Olga Tokarczuk, Stefan Chwin). Pierwsza badaczka za pośrednictwem tekstów, które analizuje chce się „bliżej przyjrzeć” rzeczom w ich indywidualnym, opisującym czyjąś tożsamość wymiarze. Druga autorka odwołuje się już do obrazów tych rzeczy – ich zaadaptowanych, w związku z tym mniej lub bardziej zunifikowanych przez kulturę wyobrażeń. Bożena Shallcross mówi o przedmiocie ocalałym z Zagłady jako odcisku czyjejś egzystencji, Marta Cuber już jedynie o znakach zastępujących inne znaki, o metonimicznej funkcji, jaką względem Holocaustu pełni cała współczesna kultura, do dzisiaj dźwigająca jego nieoszacowany „ciężar”.

Rola pamięci drugiego pokolenia (a w perspektywie czasu: trzeciego i kolejnych) – „zdanej na łaskę cudzych wspomnień”, „przechowującej pamięć cudzych adresów i wnętrz”, „budynki, place, ulice” (SK, s. 67), ogranicza się zatem w znacznym stopniu do samego dźwigania. Nie może być jednocześnie inaczej skoro Holocaust reprezentowany jest dziś w przestrzeni publicznej przede wszystkim przez stos niezindywidualizowanych rzeczy, kopy ludzkich biologicznych szczątków czy „rzędy” wystawionych w muzeach fotografii ofiar i ich katów (L, s. 14). Zamiast konkretnego w współczesnej rzeczywistości Zagładę metaforyzuje wielość, **ciężar**, góra butwiejących rzeczy, którym muzealne instalacje odebrały rys indywidualności („O, święta goro popiołów! O, goro butów, okularów, protez, warkoczyków!”¹⁴; podkr. – K.D.-J.). Równocześnie trzeba by zwrócić uwagę na fakt, że rzeczy – jak te przerażające stosy za szybą w Muzeum Auschwitz-Birkenau – właśnie poprzez to, że zostały niegdyś odjęte od całości (ogolone, odcięte, zdjęte czy zabrane przemocą), stały się dosłowną metaforą (synekdochą czyjejś cielesnej całości), mogły brać udział w zaplanowanym przez nazistów potwornym „recyklingu”¹⁵.

Jednocześnie trzeba sobie zdać sprawę, że posługiwanie się przez pisarzy–postświadków Zagłady metonimią „od doświadczenia niezależną” stanie się niebawem jedyną możliwą strategią literacką w literaturze o Zagładzie. Wraz z tym, jak odchodzą świadkowie tamtego koszmaru, którzy na własne oczy widzieli „furgony porąbanych

¹⁴ S. Chwin: *Złoty pelikan*. Gdańsk 2002, s. 31.

¹⁵ B. Shallcross: *Rzeczy i Zagłada...*, s. 85–87.

ludzi”¹⁶, wielu rzeczom zostanie odebrane ich indywidualne znaczenie, „żywy” metonimiczny związek z ciałem właściciela, z pojedynczym zdarzeniem, z emocjami, które niegdyś wywoływały. Staną się więc w ten sposób częścią rosnącego w (po)nowoczesnej kulturze stosu jakichś „cudzych” rzeczy, które, co przerażające:

Nie żądają uwagi. Tylko sił, żeby je dźwigać. Stare szmaty butwiejące w ciężkich tobołach, które urywają ręce.

WCZ, s. 157

Melancholijną świadomość historii, jaką mają dziś pisarze z pokolenia dzieci (czy wnuków) świadków *Zagłady*, autorka *Loterii* wyobraża dosłownie jako pewną przestrzeń – wyżłobioną w ziemi lub przeciwnie, istniejącą gdzieś „nad” głowami bohaterów utworu, w kosmosie (niebie). Mowa tu o wspomnianym już przeze mnie głębokim leju powstałym w pewnym momencie („na skutek eksplozji” – SK, s. 66) w zazębiających się ze sobą, urbanistycznych przestrzeniach *Snów i kamieni* oraz o miejscu, istniejącym gdzieś, jak czytamy: „po drugiej stronie kłosa nieba” (SK, s. 106). W obu tych przestrzeniach mieszają się ze sobą („wirują”, „bulgotają”) idiomatyczne względem *Zagłady* treści. W ziemi:

(...) a w nim (w leju- K.D.-J.) trwa cuchnące i krwawe bulgotanie: przewalają się brudne bandaże, wózki niemowlęce, pojedyncze buty, zgniecione kapelusze, zardzewiały żelazny zło, rozdeptane okulary (...) jak wulkaniczny pył unosi się pierze z rozprutych poduszek.

I w niebie:

Wiruje tam bezładnie w błękitnych odmętach wszystko to, co kiedykolwiek zdołano uprzątnąć i usunąć z miasta: nieudane odlewy, natłuczone płyty piaskowca, kawałki czerwonych cegieł, porwane przez wiatr parasole, wióry i trociny, stare pudelka po papierosach i ławice niedopałków, strugi oleju maszynowego, zbutwiałe czapki w jodelkę, szmaty, obierki od kartofli, kłębowiska chmur, ekskrementy, a nawet poskręcane przęsła mostów. I chociaż kłosz nieba chroni miasto przed deszczem meteorytów lub zalewem śmieci, to i tak dostają się one do podziemnych wód i tą drogą wracają.

¹⁶ Jak Tadeusz Różewicz, jeden z ostatnich wielkich świadków historii XX wieku; który zmarł 24 kwietnia 2014 r., kiedy kończyłam ostatni rozdział tej pracy. Cytat pochodzi ze znanego wiersza tego poety: *Ocalony*. W: Idem: *Poezje zebrane*. Wrocław 1971, s. 25.

W *Snach i kamieniach* znajdziemy co najmniej kilkanaście scen (SK, s. 7, 23, 25, 32, 45, 65, 80, 105) w których pojawia się obraz „krążących” w pewnym obiegu (przyrodniczym, biologicznym czy w planie architektonicznym miast z powieści, który zakłada istnienie wielorakich „przejęć” i „połączeń”) przedmiotów i różnego rodzaju materii. Czasem to również obraz samych bohaterów powieści „krążących” między wieloma (czasem onirycznymi) przestrzeniami świata przedstawionego („przepychają się do tramwajów, z tramwajów do biur, z biur do sklepów” SK, s. 82), słów („nazw krążących bez ustanku, coraz gęściej i coraz bardziej gorączkowo” SK, s. 94), emocji („cyrkulacja smutku” SK, s. 47) lub po prostu wyobrażenie kotłowania wielu różnych rzeczy i różnych substancji. Takie słowa jak: „krążyć”, „przepływać”, „cyrkulacja” odzwierciedlają status tej wciąż umierającej i wciąż odradzającej się na nowo rzeczywistości¹⁷. Choć w tym utworze nigdy wprost nie pada słowo recykling, to chyba właśnie ono najlepiej określa przedziwną – półpłynną – ontologię świata.

„Cuchnące i krwawe bulgotanie”, które odbywa się cały czas w przestrzeni miasta (miast) ze *Snów i kamieni* oraz świadomość narratora, że istnieją w tej rzeczywistości jakieś rzeczy, które „i tak dostaną się do wód podziemnych” i „tą drogą wrócą” odnoszą się tutaj – jak sądzę – do kwestii pamięci o Zagładzie właśnie. W obrazie nieustannej gotowości do recyklingu, zmiany stanu swojego skupienia, w jakim zjawiają się w świecie tej powieści rzeczy, emocje, nazwy odnosi się do sposobu, w jaki „pamięta” Zagładę drugie pokolenie. Ale nie tylko. Wyparte przez matkę bolesne wspomnienia z obozu (obozów? getta?) wracają właśnie wtedy, kiedy zaczyna chorować na Alzheimera. Wówczas pamięć o tamtych traumatycznych wydarzeniach wraca, ale już nie jako spójna tkanka opowieści, lecz – „strzępy przeszłości”, które, jak pisze jej córka: „unosily się i zaczynały **wirować** jak fusy w szklance” (WS, s. 35;

¹⁷ „Krąży”, „cyркуluje” i „przepływa” tutaj wszystko, co znajdzie się w świecie przedstawionym. Oto kilka najbardziej znamienitych przykładów: „Całe to miasto stojące na ziemskim padole i nakryte półkulą nieba, zawieszone jest w innej, bardziej przepastnej przestrzeni, gdzie powstają i **krążą** nazwy wszystkich rzeczy i stanów i skąd nadciągają myśli” (SK, s. 48–49); „Przedmioty i budynki **krążą** bez ładu i składu i mieszają się ze sobą” (SK, s. 50); „W głębi swojego snu śniący przepychają się do tramwajów, z tramwajów do biur, z biur do sklepów. Śniąc, **krążą** między półkami i mrużą oczy od nadmiaru barw i kształtów” (SK, s. 82–83); „Każde z dopełniających się miast unosi się swobodnie w przestrzeni, tak samo nieważkie i bezcielesne jak obraz w kalejdoskopie. Nie są połączone żadnymi rurami ani kablami, którymi mogłaby **przepływać** substancja” (SK, s. 79); „Zostało (miasto – K.D.-J.) zbudowane na glinie pamięci, na piaskach snów i na podziemnej wodzie zapomnienia, zimnej i czarnej, której **przepływ** nie ustaje ani na chwilę” (SK, s. 91); „**Przepływ** śmierci omija jedynie kamiennych murarzy i hutników w kamiennych ubraniach, którzy z głębi swoich nisz patrzą kamiennymi oczami bez żrenić na ruch uliczny” (SK, s. 99); „To ona (gwiazda – K.D.-J.) kształtuje bieg zdarzeń, jakie będą rozgrywać się w mieście od samego początku jego istnienia: spotkań, kolizji, zbiegów okoliczności. Nie mówiąc już o **cyrkulacji** chmur” (SK, s. 12); „Ich (ulic – K.D.-J.) długość, szerokość i kąty przecięcia mają wpływ na cyrkulację **smutku**” (SK, s. 47); wszystkie podkr. – K.D.-J.

podkr. – K.D.-J.). Dlatego ten sam chybliwy, dynamiczny status świata przedstawionego, ciągle jakby balansujący na krawędzi istnienia i nieistnienia, utrzymany zostanie we wszystkich utworach Magdaleny Tulli. Nie tylko dlatego, że sama autorka nie może pamiętać „pożaru, który strawił pół świata” (WS, s. 30), ale przede wszystkim przez wzgląd, **w jaki sposób** pamięta go jej matka – świadek Zagłady (podkr. – K.D.-J.).

Patrząc jeszcze raz na oba przywołane powyżej fragmenty *Snów i kamieni* zwłaszcza idiomatyczne wydają mi się „rozdeptane okulary” z pierwszego cytatu. Dlaczego akurat one? Wielokrotna i wnikliwa lektura utworów Magdaleny Tulli pozwoliła mi zwrócić uwagę na pewien motyw (motywy), który często się powtarza. Jest nim rozdeptywanie jakiegoś przedmiotu (jak wspomniane już przeze mnie przedmioty z porcelany) przez bohaterów utworów albo widok już wcześniej zdeptanej, porzuconej w przestrzeni świata przedstawionego rzeczy.

Emblematyczne stają się również w prozie Tulli buty. Zawsze te same: „ciężkie” (T, s. 39), „czarne” (WS, s. 65), „podkute” (WCZ, s. 121), „wyglansowane” i „mundurowe” (S, s. 97) – buty, które owe przedmioty deptają. Znaczenie tego motywu w prozie warszawskiej pisarki potęguje dodatkowo fakt, że buty w każdym z jej utworów zdają się stanowić, zarówno dla narratora, jak i bohaterów powieści, wyjątkowy przedmiot zainteresowania. Buty (i chodzenie) stają się tematem osobnej refleksji w jej utworach¹⁸, chociażby w następującym fragmencie *Trybów*:

Chwila obecna jest siedliskiem zamętu, przez który kroczy się, nic nie widząc. Ręka w nim płynie osobno, głowa osobno. Buty na przemian pojawiają się w polu widzenia, raz prawy, raz lewy (...) Ubranie narratora nie nasiąkło jej wilgocią, buty, mniejsza o to, jakiej marki, także nie zostawiają mokrych śladów. Owszem, nosi buty. Nie znaczy to wcale, że je kupował w sklepie, że na przykład zasiadał na stołeczku do przymierzania, że otwierano dla niego zdjęte z półek pudełka i pokazywano kolejne pary, póki nie zdecydował się na jedną z nich. Nic podobnego został powołany razem z butami, i oto teraz stąpają one miękko przez środek holu. Za chwilę zejść w dół po wąskich schodkach.

T, s. 43.

¹⁸ Podobny fragment, w którym narrator zwraca szczególną uwagę właśnie na buty, znajdziemy np. w *Skazie* (samo słowo buty pojawia się w przestrzeni kilku zdań aż pięć razy): „Gdyby dowódca gwardii miał **buty** na nogach, mógłby natychmiast wybiec i sam zrobić z nią (zgrają ludzi – K.D.-J.) porządek (...) Tymczasem generał i major zdążyli już z powrotem dostać swoje **oficerki**, wypastowane na wysoki połysk, już i kapitan szykuje się, żeby wciągnąć swoje **buty** na nogi, a porucznik będzie następny w kolejności. Jeśli jest dowódca gwardii, żądam moich **butów**! Natychmiast! Lecz **buty** tymczasem stoją w pakamerze przy szatni, za **butami** generalskiego adiutanta, ostatnie w kolejce do czyszczenia (S, s. 49,76); wszystkie podkr. – K.D.-J.).

W tej scenie narrator zdaje się skarżyć, że to nie on jest w istocie właścicielem butów i tym, który ich używa. W rzeczywistości przedstawionej w *Trybach* to buty „posiadają” tego, który w nich kroczy i to one stają się jego „właścicielem”. Co więcej, buty zdają się wieść prawdziwy żywot, a nie postać, która je zakłada. „I oto teraz stąpają miękko przez środek holu”; „zejdą w dół po wąskich schodkach” – czytamy w *Trybach*. Zresztą identyczną formułę znajdziemy w *Skazie* z tym, że to nie buty, lecz tym razem strój „weźmie w posiadanie” bohaterów powieści (S, s. 18).

„Posiadanie” człowieka przez przedmiot (przez ubiór, buty) nasuwa skojarzenia z wspomnianą już tutaj przeze mnie problematyczną kwestią reprezentacji Zagłady we współczesnej kulturze. Rzeczy ocalone z wojennej pożogi podobnie „posiadają” swojego właściciela, niejako do dzisiaj wiodąc za niego żywot w przestrzeni publicznej. Niestety trwanie przedmiotu jest tylko dowodem, że kiedyś istniał jakiś jego „właściciel” o określonych życiowych „parametrach” (o pewnym rozmiarze ciała, o określonej płci, mniej więcej w wieku, w jakim był, kiedy znalazł się w obozie, o tym, jaki miał zawód albo jaką pełnił funkcję służbową etc.). Brak tutaj natomiast tego, co jest sednem ludzkiej tożsamości, czyli indywidualności, pojedynczości, bezcennej prawdy szczegółu z czyjegoś życia.

Z drugiej strony mamy przecież świadomość nieubłaganego upływu czasu, który powoduje, że naszej dokumentarnej wiedzy na temat Zagłady, czerpanej z archiwów, z zapisków i opowieści świadków (wraz z tym rodzajem niezwykle „świadcstwa”, który daje samo ciało, bliskość ciała świadka Zagłady jak: brzmienie głosu, mimika twarzy, gesty, spojrzenia i etc.) będzie stale ubywać. Jej miejsce natomiast zastąpi (i zastępować będzie w coraz większym stopniu) wiedza uzyskiwana z kontaktu z niemą materią. Co więcej, z przedmiotami, które odgradzone od rzeczywistości szybami wystaw i ułożone w stosy, służą jako eksponaty w muzeum bądź w specjalnie tak zaprojektowanych miejscach pamięci. Ale przecie podejścia, sprowadzającego problem pamięci o Holokaucie do metonimicznych, tudzież: synekdochalnych, związków historii z rzeczami nie sposób przecież uniknąć. W perspektywie przyszłości to jedyna, jak się zdaje, możliwa forma pamięci o zdarzeniach sprzed już niemal wieku.

To, że materialny (związany również z ciałem) aspekt pamięci o Zagładzie zyskuje coraz większą przewagę nad jej bardziej ludzką, „niepoliczalną” perspektywą, zdolna byłaby – jak sądzę – ujawnić kognitywna analiza języka i pojęć, którymi się posługujemy określając dziś tamten czas. We współczesnych tekstach poświęconych

temu zagadnieniu, zarówno literackich, jak i badawczych, zwłaszcza na poziomie metafor, uderza leksykalne podobieństwo i jednolitość formuł, w jakich przedstawiany jest w XXI wieku Holocaust. Chcę przez to powiedzieć, że wszyscy w jakiś sposób, czy jest to działanie świadome czy nie, posługujemy się dziś w stosunku do Zagłady tym samym językiem. Ukształtowany on został przez „wiedzę” o tym, jak względnie trwałe jest istnienie przedmiotów w rzeczywistości w stosunku do mizerności i kruchości ludzkiego życia. Jednym słowem, współczesna niemal jedynie materialna osiągalność Zagłady (w postaci przedmiotów, które przetrwały) przekłada się na taką jej „osiągalność” w języku. W praktyce oznacza to w badaniach nad Zagładą coraz mocniej widoczną metaforykę, w której tamten czas pojawia się jako rodzaj jednej, choć złożonej z wielu atomów materii.

Zagładę więc wyobraża się dziś przede wszystkim jako pewną matrycę¹⁹, pożądany przez wielu kruszec²⁰, rodzaj pewnej (mikro)struktury²¹ albo nawet tkaniny (konfekcji²²). Jednocześnie ta „strukturalność” Zagłady, której istnienie niejako zakłada ten specjalny rodzaj ekonomiczno-materialistycznej metaforyki zdaje się stanowić w świecie naukowym surogat nigdy nie zaspokojonych potrzeb reprezentacji owej traumy w języku i pozwala badaczom – jak należałoby sądzić – utrzymać, choćby w złudny sposób, wrażenie dokonywania prawdziwych operacji badawczych i osiągnięcia przez to wymiernych skutków. W tym sensie nawet najbardziej straszne, jakby się zdawało „niepojęte” i niemożliwe do odzwierciedlenia w języku wydarzenie, jakim jest

¹⁹ Włoski filozof – Giorgio Agamben pisze o Zagładzie i obozach koncentracyjnych jako „swego rodzaju ukrytej matrycy, *nomos* politycznej przestrzeni, w której obecnie żyjemy”. Zob. G. Agamben: *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*. Przeł. M. Salwa. Pośl. opatrzył P. Nowak. Warszawa 2008, s. 225.

²⁰ Jak żydowskie złoto czy diamenty... myślę tutaj o tych wszystkich pozycjach w literaturze przedmiotu, które odnoszą się do sprawy „złotych żniw”, o której stało się w Polsce głośno po tym, jak ukazała się książka Jana Tomasz Gross pod tym tytułem (Zob. J.T. Gross: *Złote żniwa*. Kraków 2001).

²¹ O Zagładzie jako „strukturze” można (czego jestem pewna) przeczytać w niemal wszystkich dzisiejszych tekstach badawczych (również we wspomnianej już książce Marty Cuber: *Metonimie Zagłady...*, s. 21). Jak sądzę jednak owo „strukturalne” myślenie o Zagładzie i pamięci o niej zapoczątkowały teksty takich badaczy, jak przede wszystkim amerykańska badaczka Marianne Hirsch. Przykładowo Hirsch pamięć o Holokauście nazywa w swoich artykułach: „strukturą inter- i transpokoleniowej transmisji traumatycznej wiedzy i doświadczenia” – zob. m.in. M. Hirsch: *The Generation of Postmemory*, <http://columbia.edu/~mh2349/papers/generation.pdf>, dostęp: 23.10.2013.

²² W najbardziej wyrazisty sposób zwraca na to uwagę Małgorzata Szpakowska (recenzując kontrowersyjną książkę Jonathana Littella – *Łaskawe*), pisząc m.in., że: „Sześćdziesiąt lat później o nowości nie ma mowy, zbrodnia została skonsumowana i strawiona, zawartość masowych grobów z upodobaniem pokazują telewizje, a muzeum Auschwitz występuje o fundusze unijne na konserwację baraków. Żeby się przebić przez warstwę nie tyle nawet niepamięci, co **konfekcji**, trzeba – jak widać – sięgnąć po środki nadzwyczajne”. Por. M. Szpakowska: *1939: Zrozumieć kata?* „Dwutygodnik. Strona Kultury” 2009, nr 11, <http://dwutygodnik.com/artykul/390-1939-zrozumiec-kata.html>, dostęp: 02.01.2014; podkr. – K.D.-J.

niewątpliwie Holocaust, staje się w pewien sposób „osiągalne”, dzięki temu, że badacze nadają mu status gotowej do analizy struktury.

Współczesne strukturalne ujęcia tematu Zagłady łączą się nie tylko z tym, że historia po kilkudziesięciu latach nie może już inaczej istnieć w XXI-wiecznej rzeczywistości, ale też zwracają uwagę na inną kwestię: że żyjemy skądinąd w kulturze idiomów Zagłady. Jak pisała Grażyna Borkowska, recenzując *Skazę Tulli* – „pewnych historii nie da się już opowiedzieć inaczej, bez systemu odesłań i podejrzeń (...) bez pamięci o Zagładzie” i że: „inne – naiwne – pisanie i czytanie może się dokonać tylko za sprawą pominiętej wiedzy i złej wiary”²³.

Co ważniejsze: ten rodzaj myślenia o Zagładzie jako pewnym „systemie” wcale nie zapoczątkowało drugie i trzecie pokolenie Ocalonych, ale sami świadkowie tamtych wydarzeń, którzy o swoich wojennych (obozowych) doświadczeniach chcieli raz na zawsze zapomnieć. Jak się jednak boleśnie okazywało nie było to całkowicie możliwe. Powojenna rzeczywistość, w której starali się ułożyć sobie życie na nowo w istocie jawiła im się jako struktura „odesłań i podejrzeń”, seria bolesnych skojarzeń z tym, co tak usilnie starali się wyprzeć ze swojej świadomości.

Wtedy, zaledwie dwadzieścia parę lat po upadku Hitlera, wszędzie było jeszcze pełno esesmanów, ale ja nie mogłam o tym wiedzieć. Ich czarne mundury dostrzegał tylko ten, kto już wcześniej miał okazję je zobaczyć

L, s. 11

Nietrudno się domyślić, że obecność „czarnych mundurów” w rzeczywistości „dostrzega” również matka dziewczynki, była więźniarka Aushwitz-Birkenau. Jest to dla tej bohaterki tym boleśniesz, że po wojnie postanawia zapomnieć o wszystkim, co się w tamtym czasie wydarzyło w jej życiu i czego była wówczas uczestnikiem bądź świadkiem. Co więcej, dokonuje kroku dalece bardziej radykalnego: decyduje się zapomnieć o wszystkim, co wydarzyło się nie tylko w czasie wojny, ale również na długo przed nią. „(...) po powrocie z obozu miała własne powody, żeby wyskoczyć z przeszłości, jak z walącego się domu” (WS, s. 24); „(...) rozumiała, że trzeba zachowywać się, jakby nigdy nie było żadnej przeszłości” (WS, s. 25); „(...) umknęła ze swojej wypalonej przeszłości całkiem samotnie” (WS, s. 28) – tak narratorka

²³ G. Borkowska: *Idiomy Zagłady*. „Res Publica Nowa” 2006, nr 2, s. 114.

Włoskich szpilek opisuje to, co próbuje zrobić ze swoją przeszłością i „z niespodziewanie ocalonym życiem” po wojnie (WS, s. 23) jej matka.

Niestety to, co rodzicielka tak usilnie będzie się starać w powojennej codzienności wyprzeć ze swojej pamięci i świadomości, powracać będzie mimowolnie w bolesnych skojarzeniach z przeżyciami obozowymi, które budzą konkretne przedmioty, „twarze”, sytuacje, kształty, kolory. Traumatyczna przeszłość tej bohaterki została zapisana w obrazach, jak w zatrzymanych kadrach albo raczej jak w teatralnych scenkach, gdzie o wydarzeniach, które się zaraz rozegrają decydują same rekwizyty, kostiumy bohaterów i wcześniej zaplanowana scenografia. W tym sensie również życie bohaterów wszystkich powieści Magdaleny Tulli wyczerpuje się w repertuarze tego, czym dysponują materialnie (zwłaszcza tym, co najbliższe ich ciału, czyli ubraniem). „To strój stwarza postać, to on bierze ją w posiadanie, nigdy odwrotnie” – mówi narrator *Skazy* (S, s. 18). Innymi słowy w swojej egzystencji, postaci z prozy autorki *Trybów* nie mogą wyjść poza rzeczy, które „przypadły im w udziale” (S, s. 25)²⁴ i stroje „przydzielane bez dyskusji i bez przymiarki” (S, s. 16). Powtórzę więc jeszcze raz: to kostium „ich posiada”, to przedmiot stwarza i kształtuje postać, życie i jego jakość. Zdawała sobie z tego sprawę matka Magdaleny Tulli – urodzona w 1922 roku²⁵ więźniarka obozu koncentracyjnego, która po wojnie z daleka rozpoznawała pewne rekwizyty (jak te „czarne mundury”) oraz postacie²⁶, ponieważ kiedyś „wystąpiła” z nimi w tych samych okrutnych „scenach” (WS, s. 70).

Trzeba zauważyć, że wśród wojennych (obozowych) „rekwizytów” w prozie warszawskiej pisarki szczególne znaczenie mają buty. To właśnie buty zdają się odzwierciedlać właściwy stosunek, jaki ma dana postać do innych postaci i jej rzeczywiste zamiary wobec innych i świata. Można by powiedzieć, że również w

²⁴ M. Tulli szczególnie wyraźnie zarysowuje ten problem w *Skazie*, gdzie życie bohaterów tej powieści przedstawione jest się jedynie odtwarzanie wciąż funkcji „rekwizytów” (przedmiotów), które „przypadły im w udziale” (jako spadek po jakiejś tajemniczej przeszłości). Przykładowo więc notariuszowi przeszłość „przypadła w udziale z solennym trzyczęściowym garniturem i złotą dewizką” (S, s. 35). Studentowi „wspomnienie jakichś rozruchów” przypadło w udziale „razem z metalową odznaką wpiętą w klapę marynarki” (S, s. 39), a służąca – „ma dość życia, które jej przypadło w udziale razem z lnianym fartuchem” (S, s. 48).

²⁵ Informacje te znalazłam w „Przeglądzie Socjologicznym” z 2008 roku, w dziale „Kronika”, gdzie pojawił się nekrolog matki M. Tulli (zmarła w roku 2008), w którym została ukazana jako wybitny naukowiec i zasłużony pracownik PAN-u.

²⁶ „Dla kogoś takiego, jak moja matka to było ważne, żeby od razu rozpoznawać tych, na których się natknęła, bo każdy z nich miał własne zwyczaje. Temu białka oczu czerwieniały w nagłych atakach furii, podczas, których strzelał do ludzi jak do kaczek, ów potrafił sponiewierać bez powodu, ale zabijał tylko za niedopięty guzik” – L, s. 11.

pewien sposób buty zastępczo kreślą charakterystykę bohaterów powieści – tych „ludzi bez nazwisk i bez biografii”²⁷. Choć wydawałoby się, że tak trywialna kwestia, jaką zdaje się być rodzaj butów nie może mieć większego znaczenia dla interpretacji utworów. Od początku jednak zastanawiała mnie sama liczba rodzajów obuwia, jakie pojawiały się w tych powieściach, a zwłaszcza fakt, że autorka *W czerwieni* zdawała się zwracać na to szczególną uwagę. W książkach Magdaleny Tulli pojawiają się „ludzie w gumiakach” (SK, s. 66–68), w „filcowych butach” (SK, s. 76), mężczyźni w „sznurowanych półbutach” (WCZ, s. 89) w eleganckich, „lśniących jak lustro” mokasynach (WCZ, s. 113), jak również ci, którzy zmieniają je chętnie na „domowe pantofle” (WCZ, s. 90). Najbardziej pożądane są tutaj „nowiutkie trzewiki” (SK, s. 70) albo tytułowe włoskie szpilki, które rzeczywiście nosiła matka Magdaleny Tulli, a które w świecie Polski Ludowej (i: „wyrobów państwowego przemysłu” – WS, s. 17) wydawały się towarem nad wyraz luksusowym.

Z drugiej strony, nie wydaje się, by szczególne znaczenie miał tutaj sam rodzaj butów, w jakich kroczą bohaterowie utworów, ale raczej to, w jaki sposób ten typ obuwia metaforyzuje relację człowieka ze światem i innymi. Zwłaszcza zaś odsłania jego władzę nad rzeczywistością bądź przeciwnie: jej brak.

Autorka *Czerwonej szminki* dzieli więc buty w swoich powieściach jeszcze w inny sposób. Na te „lekkie” – które noszą bohaterowie powieści stale „wątpiący w grunt pod nogami” (m.in. WS, s. 73) oraz te solidne, „ciężkie” buty, które jednocześnie w utworach warszawskiej pisarki pojawiają się najczęściej. One z kolei, w przeciwieństwie do tych „lekkich” męskich półbutów lub damskich pantofli na szpilce, cokolwiek napotkają na swojej drodze „wdeptują w grunt” (T – s. 144, SK – s. 80, S – s. 106–107) bądź w podłogę gabinetów, których co ważne właściciele – jak Oswald Slotzki z *W czerwieni* – uważają, że świat „potrzebuje czystości, niczego więcej” (WCZ, s. 83). I tylko te buty, co znamienne, jak oficerki komendanta gwardii, zostawiają w przestrzeniach utworów Tulli zawsze trwałe ślady (S, s. 142). To również te długie, czarne buty nadają postaciom w nich chodzącym właściwy „ciężar”, który jest im niezbędny w przyjęciu agresywnej postawy wobec świata. Każdy kto ma w powieściach Magdaleny Tulli długie, czarne buty robi „kroki, długie zamaszyste”, „idzie, jak po swoje” (S, s. 142–143). Dodatkowo przemocowy charakter działań tych postaci w „podkutych butach” uwydatnia specyficzny frazeologizm – „ciężka ręka”.

²⁷ P. Wierzbicki: *Mikrokosmos z zadrą*. „Gazeta Wyborcza” 2005, nr 24, s. 20.

Kiedy narrator opisuje dziadka, a następnie ojca jednego z bohaterów powieści *Tryby* („chłopaka ostrzyżonego na zapalkę, w czarnym podkoszulku”), dodaje: „Rękę (ojciec – K.D.-J.) miał ciężką. But i ręka dadzą obydwu (dziadkowi i ojcu – K.D.-J.) stosownej wagi” (T, s. 91). I mimo że Tulli różnie te „ciężkie buty” w swojej prozie nazywa i opisuje (raz są to po prostu buty z cholewami – „wyglansowane”, „mundurowe”, innym razem to już konkretne modele, jak: sztylpy, oficerki, gumiały, kamasze) to funkcja ich właścicieli w przestrzeniach utworów („zrobić porządek”) i rola tych butów (deptać, kopać, „wybijać takt wojskowego marsza” i etc.) w ogóle się w prozie warszawskiej pisarki nie zmienia.

Chociaż postaci esesmanów (których „kolumny dzień i noc ciągnęły przez wszystkie piętra naszego domu, przez wszystkie domy naszej ulicy” – L, s. 11) pojawiają się z nazwy dopiero w *Loterii*, to już we *W czerwieni* pojawienie się w miasteczku młodego porucznika – „kubek w kubek podobnego do innych oficerów, których wyglansowane buty roztaczały taki sam blask i tę samą woń szuwaksu” – pozwalało czytelnikom tego utworu na skojarzenia z konkretnymi zdarzeniami w historii.

Jak zauważyłam, w twórczości pisarzy z drugiego pokolenia Zagłady opisy „mody” wojennej mają szczególne znaczenie. A ten rodzaj butów („twardych”, „stanowczych”, „brutalnych”) jawi się w tych utworach jako zwiastun wszystkich przyszłych nieszczęść. Znakomitym przykładem jest powieść *Cadyk i dziewczyna* Anny Boleckiej, pisarki urodzonej w 1951 roku, a więc pokoleniowo bliskiej Tulli. W powieści tej wydanej w 2012 roku (rok po *Włoskich szpilkach*) znajdziemy m.in. fragment, który mógłby posłużyć jako dopowiedzenie tego, co u autorki *Skazy* pojawia się na poziomie jedynie niepokojących lejtmotywów i metafor:

Jednak są ludzie, którzy paradują w butach z cholewami. Taka teraz moda wśród mężczyzn i kobiet, u Was też zapewne. Oznacza ona coś więcej niż tylko przelotny kaprys. Buty męskie z grubej skóry, twarde, stanowcze, brutalne – świadczą o statusie właściciela, mają go odróżniać od „ludzi z wosku”, marnych inteligencików, słabeuszy, którzy noszą półbuty. Wysokie buty damskie są nieco lżejsze, z miękkiej skóry, obcas mają węższy, paradują w nich żony i kochanki wielkich szmuglerów, policjantów, folksdojczów²⁸.

²⁸ A. Bolecka: *Cadyk i dziewczyna*. Warszawa 2012, s. 258.

Na refleksji, że moda to nie jest „tylko przelotny kaprys”; że tak, jak język moda również jest pewnym „systemem sensu”, oparł pomysł swojej książki kilkadziesiąt lat temu Roland Barthes²⁹. Co prawda Barthes postanowił wówczas badać wyłącznie żurnalowe stroje dla kobiet, nie zastanawiając się w ogóle nad kwestią ubioru w tak specjalnym czasie, jak wojna. Jednak to przekonanie francuskiego semiotyka o modzie jako – powtórzmy – „systemie sensu” oraz to, co w istocie analizował w swojej pracy czyli, jak to nazwał: „zmienniki materii” (jak np. ciężar tkaniny³⁰, jej elastyczność, faktura czy przejrzystość) nigdy nie zyska w żadnym z żurnalowych przykładów (jak te przytaczane przez Barthes’a) tak realnego i pragmatycznego wymiaru, jak w przypadku tamtej „wojennej” mody.

Wynika to – jak sądzę – z faktu, że nigdy wcześniej „moda” nie była tak blisko spraw ludzkich i tak blisko samej rzeczywistości, jak wtedy, kiedy „czarny mundur” w zestawie z „długimi, czarnymi butami” określał nie gust (albo „kaprys”), ale samego człowieka. Dodajmy: „czystego rasowo”. Zresztą mamy w literaturze aż nadto przykładów, że wówczas nigdy tak wiele nie zależało od „dobrego” wyglądu, w tym również od odpowiedniego stroju i butów³¹. Mając na uwadze fakt, że sporo ludzi przeżyło tamten czas, dzięki „przebierankom” (wystarczył mundur i buty, żeby przebrać kogoś w oficera SS), wiemy, że wtedy odpowiedni rodzaj ubrania decydował dosłownie o życiu i śmierci człowieka. Tak pomyślana moda dosłownie „stwarzała” katów i „solidne” oblicza wojennych zbrodniarzy, z drugiej zaś strony – wydawała wyroki na ludzi w zbyt „lekkim” obozowym ubraniu. Całkiem więc inaczej zabrzmiałoby w tym kontekście pierwsze zdanie z powieści *Skaza*: „Zacznie się od strojów” (S, s. 5). To samo, które Michał Larek uznał w swojej recenzji za najważniejsze w tej powieści, bo jak napisał: „w skromny sposób programuje wszystko to, co później nastąpi”³². Zresztą całe kilka pierwszych stron powieści poświęcone jest szyciu jakichś strojów, tajemniczej postaci krawca, który owe ubrania „dostarczy hurtem” (S, s. 5) oraz o

²⁹ R. Barthes: *System mody*. Przekł. M. Falski. Kraków 2005, s. 7. I wydanie książki – rok 1967.

³⁰ Ponadto sprawa ciężaru tkaniny, o której pisze w swojej książce Barthes jest dla mnie tym bardziej interesująca, że autor *Systemu mody* zaczyna swoje refleksje na ten temat od kwestii (niestety dość marginalnie potraktowanej), że niegdyś „ciężkie” ubrania łączono właśnie z władzą. Zob. Ibidem: *System mody...*, s. 131.

³¹ Ciekawa jest również w powyższych kontekstach (to sprawa warta, jak sądzę, osobnego namysłu – dlatego niestety nie zmieści się w tej rozprawie) refleksja Barthes’a, który łączy obsesję świata na punkcie „dobrego wyglądu” z początkami kapitalizmu, kiedy to wygląd stał się, jak twierdzi autor *S/Z*, „nową wartością społeczną”. Zob. Ibidem, s. 125.

³² M. Larek: *Skrócona tragedia*. „Czas Kultury” 2006, nr 5/6, s. 134.

jakimś świecie, który „wierzy tylko oczom i uszom”, „w splot tkanin, w ich szelest, w połysk guzika” (S, s. 7). Nieuchronność losu bohaterów tego utworu wpisana jest dosłownie w „arkusz wykrojów”. „Nie wiedzą, że ich los wypełnił się wcześniej, jeszcze na arkuszach wykrojów” (S, s. 7), „Cięcia są nieodwracalne, przeróbki niemożliwe” (S, s. 8), „(...) od góry do dołu, lub raczej od zelówek po wierzch kapelusza, (ubranie – K.D.-J.) określa postawę, a ta nawet w ruchu jest na swój sposób niezmienna, uparta, nie do pogodzenia z czymkolwiek”, „Figury (...), na które szyje się konfekcję tego rodzaju, zbyt mało tu znaczą, żeby móc czegoś chcieć albo nie chcieć” (S, s. 11) – głosi narrator na początku powieści.

Wróćmy jednak jeszcze do przytoczonego wcześniej fragmentu z powieści Anny Boleckiej. Pojawia się tam inna ciekawa kwestia, która ma swoje znaczenie również w prozie Magdaleny Tulli. Narratorka *Cadyka i dziewczyny* „brutalne”, esesmańskie buty przeciwstawia lichym półbutom, które noszą wyłącznie „marne inteligenciki” i „słabeusze”. Buty – jakość materiału, z którego są zrobione, ich faktura i fason – mają przede wszystkim podkreślać to, co w czasie wojny jest głównym atutem: siła fizyczna, brutalność, „gruboskórność”, „twarda” postawa wobec świata. Dlatego niektórzy bohaterowie *W czerwieni* prawie w ogóle nie rozstają się ze swoimi ciężkimi butami. To one pozwalają im nie tylko przetrwać w tym niby-sennym miasteczku o nazwie Ściegi (w którym prawie nic się nie dzieje, a z drugiej strony: „znajdowano rankiem mieszkańców zeszytywniałych na kamień, z przestrzeloną głową” – WCZ, s. 73.), ale również: twardo prowadzić interesy, „zaprowadzać porządek”, jak również wieść wygodne życie. Zwłaszcza znamienna w tym względzie jest postawa dwóch bohaterów tego utworu – Oswalda Slotzkiego i Felka Chmury. Obaj jako bogaci przedsiębiorcy i właściciele niejednej nieruchomości w mieście zdają się mieć szczególną władzę nad światem przedstawionym. Slotzki jest właścicielem fabryki porcelany, którą przejął po swoim wuju – „starym Strobbłu” („Slotzki przybył drogą morską na ratunek fabryce” – WCZ, s. 58). Chmura zaś, były ordynans, po powrocie z wojny szybko dorobił się (m.in. na handlu) całkiem sporego majątku. Ów „ekspansywny” sposób działania tych postaci w przestrzeni Ściegów i coraz mocniejsze pragnienie władzy nad nią odzwierciedla metaforycznie ich ciężki chód (w parze z podniesionym głosem Slotzkiego występują zawsze jego „ciężkie kroki” – WCZ, s. 60), jak również bezrefleksyjne deptanie wszystkich stojących im na drodze przedmiotów („Felek tymczasem co rano brodził w zwalach stłuczki chrząszczącej pod butami i deptał

unurzane w błocie różyczki na białym tle” – WCZ, s. 62; „okruchy porcelanowych szyfionów wciąż chrzęściły pod butami w gabinecie starego Strobbla” – WCZ, s. 83).

Jednocześnie to te podkute buty zapewniają im trwanie w określonej roli społecznej – twardego człowieka interesu, wolnego od sentymentów, bezkompromisowego i bezlitosnego w działaniu. Dlatego, kiedy bohaterowie *W czerwieni* decydują się na choćby chwilową zmianę tej roli, koniecznością staje się najpierw dosłownie zmiana butów. Kiedy próbują się wpasować w inną rzeczywistość, jednocześnie dosłownie próbują „wbicić” się w inny rodzaj butów, niż te, w których chodzą na co dzień. Tak się dzieje, kiedy np. wizyta w domu publicznym zmusza Slotzkiego i Chmurę do „wbicia spuchniętych stóp w sznurowane półbuty” (WCZ, s. 88). Ten „różowy salon”, którego właścicielką jest Madame, staje się dla tych bohaterów przestrzenią, w której odzyskują zwykłe, ludzkie emocje i pewien rodzaj wrażliwości. „W różowym salonie, rozparty na pluszowej sofie, Felek Chmura przysłuchiwał się fokstrotom” (WCZ, s. 84), Slotzki natomiast (który „nie lubił wzruszających historyjek” – s. 61) przychodził do domu publicznego „z łzawiącymi oczami, z bombonierką pod pachą” (WCZ, s. 85).

Buty (i odzież) są w utworach Tulli na tyle ważnym elementem topicznym, że każda życiowa zmiana zaczyna się w powieści od niby tak trywialnej rzeczy, jak zmiany butów³³. To, w jakich butach chodzą postaci z utworów autorki *Kontrolera snów* decydują również o ich sytuacji egzystencjalnej. W najgorszym położeniu są więc ci, którzy mają niedopasowane buty (cisną³⁴ albo są przeciwnie: za duże³⁵), dziurawe, zużyte³⁶ albo co gorsza w ogóle ich nie mają³⁷. Uprzywilejowani w pewien sposób są

³³ Tak zaczyna się m.in. ogromna zmiana w życiu Felka Chmury. „Przez dziurkę od klucza widziano, jak Felek Chmura wrzucił do pieca brudne onuce i wydobył z wora parę jedwabnych skarpetek” (WCZ, s. 58).

³⁴ W każdym z utworów Tulli pojawiają się tacy bohaterowie smutni, cierpiący, w roli „ofiary”. Dziwnym zbiegiem okoliczności ich buty są zawsze niedopasowane lub zbyt mocno zużyte. W takim położeniu jest m.in. notariusz ze *Skazy*, którego: „buty cisną, uwiera kołnierzyk i razi światło dnia” (S, s. 19), a przede wszystkim uchodźcy z odciskami i „pęcherzami” na stopach (S, s. 118).

³⁵ Wyjątkowo trudna jest m.in. sytuacja dzieci z *W czerwieni* „człapiących w za dużych butach”, „po kryjomu” sprzedających „z zza pazuchy spirytus” (WCZ, s. 67).

³⁶ Dramatyczna wręcz jest sytuacja Alojzego Piechoty z *W czerwieni* („Alojzy wrócił z wojny bez kamaszy, bo mu je ściągnęli z nóg w lazarecie i tyle je widział. Wyciągnął spod łóżka stare buty, jeden od drugiego bardziej dziurawy. Ale po wojnie potrzebował już tylko jednego i jak na złość ten właśnie był podarty na strzępy. – Nie ma ucieczki – rzekł Alojzy, przyglądając się swoim odmrożonym palcom, które po staremu wyłaziły przez dziury” (WCZ, 48). W melancholii pogrąża się również narrator z *Trybów*, któremu „buty przemakają w kałużach” (T, 95).

³⁷ W powieści *Sny i kamienie* śmierć, pustkę, melancholię narrator utożsamia z krajobrazem zimnych krajów, gdzie: „na białym śniegu leżą biali żołnierze bez butów” (SK, s. 75).

tutaj zawsze bohaterowie, którzy kroczą w owych czarnych, ciężkich butach, bo, jak mówi narratorka *Włoskich szpilek* to oni zawsze „maszerują całą szerokością chodnika” (WS, s. 125).

Obraz maszerujących ludzi w ciężkich, czarnych butach, który pojawia się w prozie Tulli jako stały motyw (od *Snów i kamieni* po *Włoskie szpilki* i opowiadanie *Loteria*³⁸), przywołuje w bezpośredni zmysłowy sposób XX-wieczną historię Polski. Jest to jednocześnie mocno związane z interesującą historiozoficzną koncepcją autorki *Snów i kamieni*, która we *Włoskich szpilekach* rozpatruje historię jako w istocie wciąż tę samą „energię”, która: „nie znika bez śladu, co najwyżej zmienia formę” (WS, s. 124). Dlatego dzieje Polski – „ten zakątek Europy” (WS, s. 153), który w XX wieku doświadczył wyjątkowej agresji ze strony innych narodów, przedstawia Tulli także jako pewien rodzaj „energii przemocy”, która „przekształciła się w błędzącą bez celu i kierunku energię cierpienia, żalu i nienawiści” (WS, s. 124).

Tę energię, jeśli się dobrze przypatrzeć, widać w wielu różnych aspektach rzeczywistości aż po dzień dzisiejszy. Choćby w modzie, która tylko z pozoru jest „przelotnym kaprysem”. W rzeczywistości, jak zdaje się twierdzić autorka *Trybów*, to, że na czarne, podkute buty „moda” nigdy nie przeminęła w tej części Europy świadczy o czymś więcej niż tylko o względach estetycznych. Choć przez lata zmieniała się sama nazwa tych butów, a także ich kształt ulegał nieznacznym modyfikacjom (wojenne oficerki z lat 20-tych XX wieku zostały zamienione na współczesne czarne glany, w wersji nieco bardziej ekskluzywnej nazywanej „martensami”³⁹) „energia przemocy”, której służyła ta „moda” kilkadziesiąt lat temu zasadniczo pozostaje wciąż ta sama. Dlatego „niektórzy” spośród bohaterów powieści Tulli, potomkowie tych, którzy w czasie wojny (wojen) cierpieli przez „ludzi w długich butach” (S, s. 40) sami w końcu „decydują się na czarne glany” (WS, s. 154).

³⁸ Co prawda w *Snach i kamieniach* pojawia się jedynie obraz „szeroko rozstawionych nóg” mieszkańców miasta, które „wyrażały pewność” i dawały „wiarę i siłę przez sam kontakt nóg z gruntem” (SK, s. 9). Myślę jednak, że można to już uznać za załączek owej metafory „marszu całą szerokością chodnika”, której M. Tulli będzie się trzymać konsekwentnie we wszystkich swoich utworach.

³⁹ Nie tylko więc jako ciekawostkę należałoby być może traktować fakt, że założycielem owej marki, znanej dziś na całym świecie jako „Dr. Martens” (a potocznie nazywanych w Polsce „glanami”) jest lekarz niemieckiej armii – Klaus Märtens, który tuż po wojnie (na początku lat 50-tych) postanowił na bazie wojskowych butów z cholewami stworzyć buty zdrowotne, z dużą, pneumatyczną podeszwą. Ze słów Märtensa wynika, że dosłownie „przeszył” żołnierskie oficerki w nowy rodzaj butów, choć zasadniczy profil „wojskowości” w nich pozostał. W latach 70-tych buty te stały się szczególnie popularne wśród wielu grup subkulturowych (od punków do gotów). Zob. M. Czyńska: *Ucałowania dla dr. Märtensa*. „Gazeta Wyborcza” 2011, nr 205, s. 14–15.

Problemem Polaków i innych narodowości byłego bloku wschodniego jest pewien ciężar, który mieszkańcy tych krajów dźwigają co najmniej od czasu II wojny światowej. Co więcej nie ma on szans całkowicie zniknąć, ponieważ wciąż „przerzucany” jest z pokolenia na pokolenie, z rodziców na dzieci, z dzieci na wnuki itd. W jednym z wywiadów o znaczącym tytule *Polaku, nie pomiataj sobą. Będziesz lepszy* Tulli nazywa ów ciężar „doświadczeniem poniżenia, który łączy wszystkich Polaków”, wyjaśniając kilka zdań później: „Nikt się nie zatroszczył o to, żeby po wojnie oszczędzić upokorzeń narodom wschodniej Europy. My, ci ze wschodniej Europy, zostaliśmy potraktowani, jakbyśmy byli nikim. No i dlatego niektórzy teraz odreagowują”⁴⁰. Autorka *Snów i kamieni* twierdzi, że to te doświadczenia zasadniczo wpłynęły na diametralnie inny sposób postrzegania rzeczywistości i jakość życia ludzi (i ich potomków) w tych krajach. Dlatego zarówno w swojej twórczości, jak i we wszystkich wystąpieniach publicznych Tulli powojenny „wschodnioeuropejski” rodzaj życia obrazuje zawsze w jednej formule: właśnie ciężaru.

Sądzę więc, że ta melancholijna rzeczywistość światów przedstawionych i smutne życie bohaterów prozy Magdaleny stale coś dźwigających⁴¹ i czymś „obciążonych ponad miarę” (S, s. 126)⁴², nie jest w istocie niczym więcej jak przełożonym na język literacki (figuracywny) doświadczeniem polskości i bycia

⁴⁰ *Polaku nie pomiataj sobą...*, s. 16.

⁴¹ Formuła „dźwigania” (zwłaszcza czegoś zbędnego, co nie przyniesie, jak się w końcu okazuje spodziewanych rezultatów) przez bohaterów utworów najróżniejszych rzeczy: od zwykłych przedmiotów (jak sprawunki, walizki, cegły, narzędzi budowlane, instrumenty i etc.) przez elementy architektury (jak budynki i place), idee i pojęcia abstrakcyjne (jak honor, „rzeczowniki”, „ciężar tego, co miało zostać powiedziane”) aż po własne ciało, pojawia się w prozie Tulli konsekwentnie od debiutu po utwory najnowsze.

⁴² Przykładów jest na tyle dużo w prozie M. Tulli, że z każdego utworu wybrałam zaledwie po jednym. Np. o ludziach ze *Snów i kamieni* czytamy: „Choć ludzie **obciążają się** tu wszystkim, na czym spocznie oko, nie mają na własność niczego. Przedmioty, które kupili albo dostali w prezencie, zawsze w końcu giną lub ulegają zniszczeniu. Ubrania, choć były nowe, okazują się stare, dzieci zamieniają się w dorosłych. We wspomnieniach pozostają tylko rzeczowniki, czasowniki i przymiotniki, jak kwity depozytowe, podczas gdy po wyszczególnionych w nich rzeczach nie ma już śladu w żadnym magazynie” (SK, s. 94). O Felku Chmurze, bohaterze z *W czerwieni* można przeczytać, że: „Ale w istocie dom był najmniejszym z kłopotów, jakich **spadało na niego coraz więcej. Dźwigał ciężar nadmierny, ciężar**, od którego grunt usuwał mu się spod nóg – gdziekolwiek stąpnął tam zapadała się ziemia” (WCZ, s. 97) stąpnął, tam zapadała się ziemia”. „Niewyobrażalnie samotnym narratorom nigdy nie było dane wpłynąć na cokolwiek oprócz form gramatycznych; przyszło im **dźwigać** odpowiedzialność bez cienia wpływu na bieg spraw, a teraz wypełniają podziemia jak świat długi i szeroki, aż po morza: Błękitne, Zielone, Żółte, a nawet Białe – wszystkie martwe. Wody się nie mieszają. Na dnie spoczywają ciała wplątane w algi” – czytam w *Trybach* (T, s. 135). W *Skazie* postacią, która „dźwiga” zbyt wiele jest np. służąca, która doznaje w tym świecie jednocześnie najwięcej upokorzeń. Jako wprost „zwierzę pociągowe” opisuje ją jeden z komendantów: „Lecz jeśli jestem komendantem taka **ciężkawa** klacz o grubych pęcinach nie bardzo mi się podoba. (...) Patrzył za nią, gdy szła wzdłuż szyn tramwajowych, powoli, jak **pociągowe zwierzę, obciążone ponad miarę**. Widać, że może wiele **unieść**” (S, s. 89). Wszystkie podkr. – K.D.-J. Jednocześnie do tych cytatów powrócę jeszcze w innej części tej rozprawy.

Polakiem po 1945 roku. Czyli egzystencji w kraju, który – jak mówi pisarka w wywiadzie – „znalazł się w sytuacji **tego słabszego**, na którego przerzucono **ciężar** kompromisu ze Stalinem”⁴³ (podkr. – K.D.-J.) albo, jak też napisze we *Włoskich szpilek*:

Jakby nasz kraj nie został zdradzony i sprzedany o wiele wcześniej. Jakby nowy, powojenny właściciel nie odciął naszego kraju od planu Marshalla, który postawił na nogi Europę (również Niemcy – przyp. K.D.-J.), jakby nie obciążył go zobowiązaniami ponad siły, nie wtrącił w poniżające ubóstwo.

WS, s. 132

Narratorka *Włoskich szpilek* nie jest więc jedyną, która żyje w tej PRL-owskiej rzeczywistości z „sercem **ciężkim** jak kamień” (WS, s. 138) i „w **ciężkich** oparach przymusu” (L, s. 5; podkr. – K.D.-J.). Świat w powieściach Tulli (codzienna atmosfera domów, przedszkoli, szkół, urzędów, miejsc pracy i etc.) „obciążony” jest tym, co wojna i ludzie w „długich butach” zostawili im w spadku: pogardę, poniżenie, swoją arogancję. Zwłaszcza zaś ci „słabsi” (jako pojęcie odnoszące się do każdego z „poniżonych” europejskich społeczeństw, jak i poszczególnych jednostek – tych słabych i jeszcze słabszych) dźwigają w analizowanych powieściach najwięcej. „Regułą jest w tej historyjce, że słabszy dźwiga więcej. Toteż najsłabszy dźwiga wszystko” – mówi narrator *Skazy* (S, s. 29–30). W podobnym tonie brzmi również inne zdanie z tej powieści:

Zgryzoty sierocińca, w myśl powszechnej reguły, dźwigały tymczasem najsłabsze z dzieci, te, które nie znalazły już nikogo mniej ważnego od siebie, by na jego barki przerzucić wspólny ciężar.

S, s. 106

Tego, jak różne było i nadal jest życie narodów spoza żelaznej kurtyny Warszawska pisarka ma tym większą świadomość, ponieważ jako córka Włocha miała okazję usłyszeć (z rodzinnych opowieści włoskiej części rodziny) jak wyglądała „włoska” wojna, a nawet mogła to zobaczyć na własne oczy (podczas wakacji spędzanych u dziadków). We *Włoskich szpilek* Tulli odsłania więc te absurdalne różnice między wojennym i powojennym życiem we Włoszech i w Polsce. W kraju,

⁴³ *Polaku, nie pomiataj sobą...*, s. 16.

gdzie od pokoleń żyje włoska rodzina autorki *Trybów* wojna oznaczała m.in., że: „Kawę sprzedawano na kartki, śmietanki do niej przeważnie brakowało” (WS, s. 45), a „w nocy, kiedy wyły syreny alarmowe” dziadkowi „nie chciało się wstawać od fortepianu” (WS, s. 45). W tym kraju żyje się więc biegunowo inaczej niż w polskiej rzeczywistości: z sercem „lekkim” (WS, s. 290). Ta lekkość egzystencji we Włoszech jest aż tak dziwna z punktu widzenia mieszkańca Europy Wschodniej, że wydaje się być czymś egzotycznym. Dlatego wszystko, co ma w sobie tę lekkość (jako „ekscytującą obietnicę” innego życia) w utworach Magdaleny Tulli pochodzi z krajów, jak pisze w gorzko-ironicznym tonie Tulli, którzy: „Jałtę mieli tylko w szkole” (WS, s. 60). Oto na przykład opis zwykłej (a jednak „niezwykłej”) gumy do żucia, która przychodzi w paczce z Włoch:

Paczuszka była dziwnie płaska, a przez opakowanie przenikał zapach. Przynosił ekscytującą obietnicę, napomykał niejasno, że życie może być czymś zupełnie innym, niż nam się wydaje. Lekko błyszcząca biel opakowania była nieskazitelna, granat napisów miał nasycenie i czystość niespotykaną w naszym świecie.

WS, s. 12

Być może więc powodem, dla którego matka chodzi wyłącznie we włoskich pantoflach, jest to, że pochodzą z kraju, gdzie żyje się „lekką”, o wiele lżej niż w rodzimej Polsce? Włożenie takich włoskich szpilek i włoska elegancja, z jaką na co dzień nosi się matka („Z wyglądu także nie była podobna do innych matek, szczuplejsza od nich i bardziej elegancka” – WS, s. 94) byłoby w przypadku byłej więźniarki obozu koncentracyjnego pragnieniem choćby symbolicznego wejścia w lekkość oraz w „energię” innej lepszej historii, jak „włoska” II wojny światowa.

„Setka szarych palt” – o „ciężarze” historii na podstawie powieści *Skaza*

Można powiedzieć, parafrazując pierwsze zdanie z powieści *Skaza*⁴⁴, że ta część XX-wiecznej historii Polski między rokiem 1939 a 1945, w istocie zaczęła się od strojów. Dla ofiar tej historii oznaczała ona wprost dosłowną, radykalną zmianę odzieży i butów. Myślę oczywiście o tej sytuacji, w której pierwsze zetknięcie się ludzi z obozem koncentracyjnym oznaczało oddanie swojego ubrania, butów i osobistych

⁴⁴ To w istocie jedno krótkie zdanie: „Zacznij się od strojów” (S, s. 5).

rzeczy na rzecz lichego, pasiastego okrycia i drewnianych chodaków. Narrator opowiadania *Proszę Państwa do gazu* Tadeusza Borowskiego nazywa tę procedurę „czyszczenia” i wydawania więźniom odzieży w obozie – „wyfasowaniem”:

Cały obóz chodził nago. Wprawdzie przeszliśmy już odwszenie i ubrania dostaliśmy z powrotem z basenów napełnionych rozpuszczonym w wodzie cyklonem, który znakomicie truł wszy w ubraniach i ludzi w komorze gazowej, a tylko bloki, odgródzone od nas hiszpańskimi kozłami, nie „wyfasowały” jeszcze ubrań, to jednak i ci, i tamci chodzili nago: upał był okropny⁴⁵.

Z kolei, jak czytam we *Włoskich szpilkach* i w *Loterii*, matka po wojnie walczy o to, by odwrotnie: „trzymać fason” (WS, s. 26). Gdyby pominąć metaforyczny sens tego frazeologizmu i odczytać go najpierw dosłownie, to matka robi po wojnie coś przeciwnego do „wyfasowania”, które z pewnością przeszła w obozie. Próbuje więc od nowa przyjąć „fason” i „trzymać” go, co jednocześnie oznaczałoby próbę powrotu do dawnego życia i do rzeczywistości, która uległa „zdefasonowaniu”, i dosłownie i metaforycznie, podczas wojny. Zwróćmy uwagę, że scena „wyfasowania” oraz spacerowanie więźniów po obozie bez ubrań w utworze Borowskiego zostało przedstawione w taki sposób, jakby chodziło o drobne rutynowe czynności, całkowicie nieszkodliwe dla owych „spacerowiczów”. Tymczasem, jak przerażającą rzeczą, zwłaszcza dla ludzi pochodzenia żydowskiego, musiało być owo „wyfasowanie” można przeczytać w książce *Historia stroju* Maguelonne Toussaint-Samat:

(...) odziani w prosty skrawek materii, czasem w przejrzysty muślin, Egipcjanie szydzili z grubych i długich szat Hebrajczyków (...) Być może dlatego lud Mojżesza czuł się tak nieszczęśliwy w kraju faraonów i z ogromną ulgą opuszczał ziemię grzechu.

Oprawcy z obozów koncentracyjnych nie myśleli o historii, kiedy odzierali ofiary z człowieczeństwa, by gromadę nagich, drżących, groteskowych manekinów wytruć jak szczury w komorach gazowych. Była to tylko eksterminacja fizyczna, bo pozbawieni wszelkiego przyodziewku, obnażeni fizycznie i psychicznie, ludzie ci byli już martwi. Wstyd zabijał ich, zanim jeszcze poczuli woń gazu⁴⁶.

⁴⁵ T. Borowski: *Proszę państwa do gazu*. W: Idem: *Utwory wybrane*. Oprac. A. Werner. Wrocław 1997, s. 200.

⁴⁶ M. Toussaint-Samat: *Historia stroju*. Tł. K. Szeżyńska-Maćkowiak. Warszawa 1998, s. 35.

Pozbawienie ludzi (zwłaszcza Żydów) ubrań zaraz na początku ich pobytu w obozie było zatem tak naprawdę już „wstępną” eksterminacją – potwornym poniżeniem, sprowadzeniem ich do roli nagich, bezbronnych ofiar. „Utracić fason” w warunkach obozowych oznaczało wprost bezwolne poddanie się procedurze śmiercionośnych działań nazistów, bezpośrednie narażenie się na utratę życia. W warunkach obozowych tkaniny ubrań chronić mogły nie tylko przed wpływem zabójczych czynników zewnętrznych (jak np. zimno), ale przede wszystkim psychicznie: pozwalały zachować godność i nie dać się wtrącić w rolę ofiary już na poziomie estetyki. Dlatego postępowanie matki Tulli, która wraca po wojnie do swojego rodzinnego miasta („Niech to będzie Łódź” – WS, s. 23) ukierunkowane będzie aż do śmierci na „utrzymywanie” fasonu, co jak echo powtórzy się w opowiadaniu *Loteria* (L, s. 11).

Zarówno w sensie rzeczywistym („Bluzki musiały być świeże, porządnie uprasowane” – WS, s. 26), jak i symbolicznym, zgodnym ze słownikowym znaczeniem tego frazeologizmu: „Chroniła się, zachowując chłodny dystans (...) Matka czułaby się bezpieczniej, gdyby dziewczynka była podobna do niej, zdystansowana, nieskazitelna” (WS, s. 116)⁴⁷. To, że sprawa dbałości o strój i codzienny wygląd był w obozie rzeczą podstawową i mógł zadecydować o przetrwaniu człowieka, wiemy z opowieści kobiet, które zdołały przeżyć pobyt w miejscach Zagłady. Jako kwestię kluczową pozwalającą przetrwać w strasznych obozowych warunkach, osoby te podają rzecz zaskakującą: zwykłą codzienną toaletę i dbałość o wygląd. Taką właśnie „receptę” na przetrwanie podaje w wywiadzie m.in. była więźniarka obozu Ravensbrück – Alicja Gawlikowska-Świerczyńska. Opisując przykład jednej z kobiet, u której podjęcie walki o przetrwanie spłotło się z niebywałą troską o wygląd, pokazuje, że w obozie wola życia i dbanie o siebie były pojęciami równoznacznymi⁴⁸.

Nietrudno mi sobie wyobrazić, jak wielkie znaczenie w nazistowskim świecie, w którym rządziły zasady „czystości” rasowej i przesadnej dbałości o estetykę miało pojęcie fasonu. Dlatego ofiary faszystowskiej ideologii wiedziały, że w rzeczywistości, w której o życiu więźnia mógł zdecydować źle zapięty guzik („ów potrafił sponiewierać bez powodu, ale zabijał tylko za niedopięty guzik” – L, s. 11), podstawą było

⁴⁷ Oznacza: „Być pewnym siebie, okazywać fantazję, nadrabianie miną”. Por. S. Skorupka: *Słownik frazeologiczny. A/P*. Warszawa 1985, s. 218.

⁴⁸ „Jest taka życiowa zasada – dopóki człowiek spełnia podstawowe czynności: chce się umyć, chce zjeść, chce się uczesać, chce się ubrać, to będzie żył (...) To było ewidentne w obozie” – mówi Gawlikowska-Świerczyńska. Por. D. Zaborek: *Kobiety Ravensbrück*. „Gazeta Wyborcza” 2011, nr z dn. 26.12.2011, dod. „Wysokie Obcasy”, s. 24–26.

utrzymywanie swojego wyglądu w idealnym porządku – aż do wynaturzonej perfekcji. Wyobrażam sobie również, że u wielu więźniów, w późniejszym poobozowym życiu dbanie o wygląd mogło stać się obsesją. W ten sposób ofiary mimowolnie przyjmowałyby sposób oglądu rzeczywistości, jaki cechował ich oprawców (ich „schemat narracyjny”, o którym tyle mówiła w wywiadzie udzielonym Markowi Zaleskiemu Magdalena Tulli⁴⁹). Przykład stanowi matka, której przesadną dbałość o odpowiedni wygląd córka opisuje jako pewien rodzaj „strategii” przetrwania w powojennej rzeczywistości („Należało mieć ze dwie ładne sukienki, spódnicę z zakietem, palto na zimę i buty” – WS, s. 25–26). Dlatego matka pragnie, by również córka była w tym świecie „nieskazitelna” (WS, s. 116).

Presji czystości i estetyki wydaje się być poddana także cała powojenna rzeczywistość, w której krąży jeszcze „energia przemocy”. Symboliczne wydają się być opowieści dziewczynki z *Włoskich szpilek*, której większość kłopotów dotyczy szkolnej garderoby, o którą – jak to małe dziecko – nie potrafi należycie zadbać. W ten sposób Tulli już jako mała dziewczynka zdobywa podobną wiedzę, którą kilkanaście lat wcześniej posiadała jej matka w obozie: ten, kto nie potrafi „trzymać fasonu” od razu przegrywa, staje się ofiarą, „kimś z kreską przy nazwisku”.

(...) niejeden zauważył, że kiepsko mi idzie. – Ale kulfony – szeptały jedna do drugiej **dziewczynki w białych kołnierzykach. Dlaczego ja nie mam białego kołnierzyka?** – zaczęłam się zastanawiać. Kulfony też były potrzebne, ale tylko jako punkt odniesienia dla tamtych, żeby wiedzieli, że dobrze sobie radzą. (...) Po tej lekcji wiedziałam już na pewno, że kształt kółeczek i laseczek nie zależy od mojej dobrej woli. I w zimnym błysku jasności zgadłam, że odtąd już zawsze będę odpowiadać za rzeczy, na które nie mam wpływu. Z dnia na dzień stałam się kimś, kogo wcześniej nie było. Kimś z kreską przy nazwisku.

WS, s. 84; podkr. – K.D.-J.

Ciekawe, że Roland Barthes, który akurat rozmyśla o modzie daje w swojej książce jednocześnie najlepszą – moim zdaniem – definicję stereotypu. Mianowicie utożsamia go z „ukrywaniem pod strukturą zdarzenia” (dodając przy okazji interesującą rzecz, że: „w powieściowym charakterze mody ciężar struktury jest bardzo silny”)⁵⁰. Wyjątkowość tej definicji bierze się – jak sądzę – z tego, że francuski semiolog łączy w niej refleksję o modzie, literaturze (języku), nauce o literaturze (poetyce) oraz historii,

⁴⁹ Zob. *Za plecami narratora...*, s. 79–80.

⁵⁰ R. Barthes: *System mody...*, s. 248.

pokazując jednocześnie, że wspólnym językiem tych różnych „systemów” jest właśnie materia(ł) oraz postrzeganie świata jako w pewien sposób zbudowanego z tkaniny. W tym sensie autor *Systemu mody* wydaje się przedstawiać stereotyp jako coś, co rodzi się z takiego postrzegania człowieka, w którym odgradza się jego ciało (bardziej skórę) i okrywającą go tkaninę (jako to, co wyłącznie estetyczne, zewnętrzne) od tego, co wewnętrzne (pojedyncze, a więc „niestrukturalne”). Ponieważ to właśnie wygląd (ciało i ubranie) jest pierwszą widzialną „strukturą” Innego. Choć równocześnie jest tym, co określa kogoś jedynie „z wierzchu”. Dlatego w prozie Magdaleny Tulli metaforyczną reprezentacją słowa stereotyp (zaznaczam, że to słowo nie pojawi się wprost w żadnym z jej utworów) są okrycia wierzchnie – jak na przykład palta i to, co pierwsze rzuca się w oczy – fasony ubrań.

Wydarzenia w powieściach autorki *Snów i kamieni* wydają się więc spowodowane czymś stereotypowym spojrzeniem na świat – „dzieją się” już w tkaninach, a właściwie na ich powierzchni, w samych krojach. Niepokojący charakter przyszłości postaci ze *Skazy* zapisany jest więc w modelach ich uszytych „na oko”, ubrań (S – s. 5, 11, 47, 65–66, 80, 144), „wysnuty z kroju i fasonu okrycia” (S, s. 18). Trudny, pełen niewdzięcznej pracy los służącej z tej powieści określa jej „niemodna perkalowa kiecka” (S, s. 89) i fartuch, pod który czasem wkłada ręce jej pracodawca – notariusz, podczas gdy ten „prawdziwy” („trzymający fason”): „wisi jeszcze na drewnianym ramiączku od trzyczęściowego garnituru” (S, s. 27). W każdym ze swoich utworów Tulli opowiada o świecie, którym rządzi absurdalna idea, według której człowieka i jego rzeczywistość da się ocenić za pomocą wyznaczników wyłącznie estetycznych. Jak w modzie⁵¹. Jednak ze sporej części XX-wiecznej historii Europy wiemy, że tę na pozór „śmieszną” ideę da się wcielić w życie, sprawiając jednocześnie by uwierzyły w nią tłumy.

Fason (naprzemiennie ze słowem krój) to w tekstach autorki *Trybów* słowo-klucz przywołujące na myśl nie tylko Zagładę i ideologię, która do niej doprowadziła, ale też całą polską powojenną rzeczywistość, w której o jakości życia ludzi decydowały kształty i kolory (głównie jako „defekty aparycji” – S, s. 71). Dlatego w powieściach Tulli o rzeczywistości, która przeminęła, mówi się, że „straciła fason” (S, s. 80), zaś wszystko, z czym bohaterowie tych utworów utożsamiają własną klęskę i problemy

⁵¹ W tym sensie znaczące dla lektury wszystkich utworów Tulli wydaje mi się zdanie ze *Skazy*: „Jakimi sankcjami obłożyć obcość i jak oddzielić ją od tego, co miejscowe? Czym się wtedy kierować? Fasonem palt?” (S, s. 131).

świata, w którym żyją (poczucie wyobcowania, bierna postawa, bycie ofiarą) „objawia się” w ich „śmiesznych fasonach palt” (S, s. 81) albo jak u dziewczynki z *Włoskich szpilek*: w kłopotach, które „skrojone są trochę na wyrost” (WS, s. 82). Przeciwnie natomiast: dobre, wygodne życie Tulli podarowuje tym bohaterom swoich dzieł, których płaszcze i nazwiska są „skrojone na miarę” – jak płaszcz generała ze *Skazy*, o którym marzy adiutant (S, s. 108) czy „dobrze skrojone” niemiecko brzmiące nazwisko Feuchtmeier z powieści *Tryby* (T, s. 65–66). Z pewnością nieprzypadkowo również narrator *Skazy* zamiast wyrażenia „wybrać przedmiot” użył terminu „wyfasować go” (S, s. 165).

Moda u Tulli znaczy o wiele więcej niż mogła by wskazywać na to jej niewinna wersja, którą znamy z żurnali (*notabene* której tak pomyślaną „niewinność” kwestionuje również Barthes w swojej książce). Autorka *Czerwonej szminki*, przedstawia ją jako szczególny system znaków, bo najbliższy człowiekowi; mówiący o jego aktualnych potrzebach, zmieniających się pragnieniach, z pozoru absurdalnych kaprysach duszy i ciała. Zanim więc cokolwiek wydarzy się w przestrzeni tych utworów pojawią się najpierw – jak czytam już w debiutanckich *Snach i kamieniach* – „wszystkie modele wzory i fasony, którymi zachłystuje się świat” (SK, s. 71). Tulli zdaje się w ten sposób przypominać, że największa katastrofa dziejowa zaczęła się tak samo. Od z pozoru błahej rzeczy: od ustalenia tego, co aktualnie „modne”, od przedstawienia świata jedynie słusznych aryjskich modeli, kształtów i kolorów (jak nosa czy oczu).

Przejmującą ilustracją tego jest historia życia uchodźców, bohaterów *Skazy*. Ich tragiczny los w przestrzeni miasta, do którego przyjeżdżają pewnego dnia rozpoczyna się tak samo: zaledwie niewinnym wyśmianiem przez mieszkańców ich niemodnych palt na watolinie. Powieść zaś kończy się zaplanowanym przez mieszkańców miasta (z komendantem na czele) morderstwem uchodźców w schronie pod kinem. Przy czym tę śmierć narrator *Skazy* obrazuje dość absurdalnie: jako działanie „żrącej mazi” wapna na materię ich ubrań:

Czyż użycie wapna nie byłoby potem jak najbardziej wskazane? Plamę skłębionego sukna we wszystkich możliwych odcieniach czerni i granatu pochłonie brudna biel, a potem sama wsiąknie w ciemność.

Odpowiedź na pytanie, dlaczego tak przedstawiona została śmierć bohaterów, wymaga jednak szerszego kontekstu. Jakiej więc wiedzy o uchodźcach dostarcza nam sama fabuła powieści? Bardzo skąpej. Nie wiemy, skąd przyjechali, jaki jest cel tego przyjazdu, a nawet kim są ludzie z tego „bezdonnego tłumu”? Opowieść, która zaczyna się od przyjeżdżającego na rynek miasta tramwaju, wydaje się być pusta jak wydmuszka. Uchodźcy przedstawiani są jedynie jako tłum ludzi, a właściwie: „setka szarych palt”. Mimo wszystko od pierwszej sceny, w której uchodźcy pojawiają się w świecie przedstawionym powieści, stają się semiotycznie niepokojący. Niepokoi ten sam kolor płaszczy, unoszący się z nich zapach naftaliny, sterta skonfiskowanych lasek, opaski na rękawach kurteczek dzieci, przedmioty, które uchodźcy upchnęli w swoich ciężkich walizkach (gramofon z wielką tubą, kolia, kanarek w klatce) i te których nie zdołali już upchnąć (np. „wspomnienie wielkiego serwisu z najlepszej porcelany” – S, s. 63). Najbardziej zaś symboliczne wydają się być właśnie palta, które we *Włoskich szpilkach* noszą bohaterowie, którzy stają się ofiarami różnego rodzaju przemocy (również sama matka Tulli nosi taki płaszcz)⁵².

Frank Ankersmit twierdzi, że najbardziej „autentycznym” dyskursem, w jakim można opisywać doświadczenie Zagłady jest dyskurs pamięci, wskazując na konflikt między historią (faktograficznym językiem) a „wspomnieniem”⁵³. Dzieje się tak dlatego, że język pamięci jest bardziej empatyczny względem wydarzeń – bliższy rzeczywistości, bo mniej metaforyczny niż dyskurs historii. Myślę jednak, że chodzi tu o jeszcze inną ważną kwestię, o której już nie mówi Ankersmit. Mianowicie we wspomnieniu doświadczenie z przeszłości zyskuje bliskość ciała – wiąże się z odzyskiwaniem tego, co odcisnięte w ciele (w tym sensie mógłby być to rodzaj ankermistowskiej „autentyczności”), w jego niepowtarzalności i zmysłowej naturze. Zagłada nie pojawia się więc w dyskursie pamięci, tak jak w dyskursie historii – w sposób z góry ustalony przez odpowiednie kategorie, ale we wspomnieniu „nawiedza” świat. Zjawia się nagle, jak rodzaj negatywnej epifanii. Trudno nie dostrzec więc analogii do tego, w jaki sposób Magdalena Tulli umieszcza uchodźców w świecie przedstawionym swojej powieści.

⁵² Zaczynając od dzieci w przedszkolu (które ubrane w „paltka” stały pod ścianą, oczekując na karę – „publiczną egzekucję”), a skończywszy na matce M. Tulli, której palto jako mała dziewczynka „rozpoznawała już z daleka (WS, s. 81)

⁵³ Zob. F. Ankersmit, *Pamiętając Holocaust...*, s. 403-404.

Aдекватnie do tego, co oznacza słowo uchodźca, tłum ludzi w szarych paltach pojawia się w miasteczku, jak „nieproszona masa” (S, s. 71) – obcy i zaskakujący mieszkańców swoją nagłą obecnością („powinni przede wszystkim wiedzieć, że nie są u siebie”; „obcość tych kilku palt, rażących jak ciemne, atramentowe kleksy” – S, s. 66), a jednocześnie w pewnym sensie spodziewani przez nich („Więc nie powinno dziwić, jeśli zaczną teraz wysiadać na przystanku przed urzędem okręgowym” – S, s. 62). Można by więc było zaryzykować hipotezę, że w losie bezdomnego tłumy, w ich trudnym statusie ontologicznym („zamieszkiwali” inną historyjkę) można dostrzec stłumioną postać traumatycznej historii Zagłady. Uchodźcy pojawiają się w miasteczku w spontaniczny sposób i tak samo niespodziewanie znikają z niego. Narrator mówi o ich „przelotnej obecności”, co przywodzi na myśl ulotną naturę wspomnienia. Gdyby do tego dołożyć jego nieświadomą, stłumioną postać, która w umyśle pojawia się z pewną przemocą i wiąże się z niepokojem i poczuciem winy (tak, jak przemocą określają mieszkańcy miasteczka wtargnięcie uchodźców na plac), to teza o tym, że tajemniczy tłum ludzi w paltach u Tulli reprezentuje wypierane ze zbiorowej pamięci ludobójstwo, wydaje się być uzasadniona. Przyjazd uchodźców do miasteczka tramwajem, sam tramwaj i jego ruch po okręgu, mogącym symbolizować nieskończoność powrotu przeszłości byłby więc tym, co za Krystyną Pietrych można by nazwać w stosunku do XXI-wiecznej literatury o Zagładzie: „»powrotem wypartego«, tego, czego pamiętać nie chcemy, i co przez całe dziesięciolecia było mrocznym cieniem”⁵⁴.

Wspomniana kwestia wydaje się tym bardziej interesująca, iż można zauważyć w powieści pewną strategię, którą Tulli powzięła wobec historyjki o uchodźcach. Otóż od momentu, w którym pojawia się w narracji sprawa bezdomnego tłumy, możemy dostrzec specyficzną metaforę **usuwania (się), „osuwania” (się), opadania, zapadania (się), wtapiania (się), schodzenia w głąb** czy też **zamykania pod powierzchnią**, w której opisywany jest los uchodźców. To swego rodzaju proces osobliwej atrofii, któremu podlegać będzie stopniowo w powieści i tak już mocno nadwątlona egzystencja przybyszów. Zaczyna się to od słowa poniżenie, które pojawia się już na pierwszych stronach *Skazy* (a w końcu utworu zastępuje je – „skaza” pogardy), i „przydzielane” jest do każdego źle uszytego ubrania. Narrator zdaje się

⁵⁴ K. Pietrych: *(Post)pamięć Holocaustu – (Meta)tekst a etyka. „Fabryka Mucholapek” Andrzeja Barta a „Byłam sekretarką Rumkowskiego” Elżbiety Cherezińskiej*. W: *Inna literatura? Dwudziestolecie 1989-2009*. T. 1. Red. J. Pasternski. Rzeszów 2010, s. 204.

nawiazywać w ten sposób do „przeklętych palt na watolinie”, noszonych przez tłum obcych, którzy właśnie poprzez ten szary, zamglony odcień swojej garderoby zostają „wtopieni” w krajobraz miejskiego placu: „Można je (palto – przyp. mój K.D-J) widzieć tak jak się chce, czyli niezbyt dokładnie: jako jeden z wielu szczegółów, **wtopionych**, na przykład, w bezbarwny widok miejskiego placu” (S, s. 11). Później możemy przeczytać o „**usunięciu się** gruntu spod nóg”⁵⁵ uchodźców tam, gdzie wcześniej mieszkali i „nagłej **zapaści** swego losu”⁵⁶, której doświadczają. Tak samo „zapada się”, wszystko, co ów tłum może kojarzyć ze słowem dom: „Od tego momentu zabrakło ciągłości w ich życiu, tym bardziej, że i czas okazał się względny i miejsce **zapadło się** nagle” (S, s. 79). Zaś w innym fragmencie dowiemy się co było ich właściwym „przeznaczeniem”:

Podczas gdy przeznaczeniem przeklętych palt na watolinie było **zstąpić ze stopni** tramwaju **jeszcze niżej i osiąść** wśród wyziewów naftaliny, które także snuły się tuż przy ziemi, cięższe od czystego powietrza (...) Palta szybko obróciły się w zszargany, nieforemny, wypchany watoliną znak obcości, balast ciężący na ramionach po to jedynie, by przybyły tłum, raz na zawsze **opadł**, jak **zatopiony**, na brukowane kostką dno placu.

S, s. 97

Najbardziej symboliczną w tym sensie kwestią jest sprawa zamknięcia uchodźców w piwnicy (nazywanej również schronem) pod kinem, która pojawia się kilka razy w powieści. Natomiast zakończeniem (dopełnieniem) procesu „zapadania się” historyjki o uchodźcach byłoby zniknięcie tłumu ze schronu, czego nikt nie potrafi wyjaśnić, a co Beata Przymuszała interesująco wiąże z biblijną sceną pustego grobu⁵⁷. Kiedy więc wartownik otwiera szczelne drzwi pomieszczenia: „Jest pusto, zupełnie pusto we wszystkich kątach, nie ma tam nikogo. Tylko powietrze stoi **ciężkie** od oddechów i naftaliny” (S, s. 165). Przedstawiając metaforycznie „osuwanie się” egzystencji uchodźców, Magdalena Tulli zdaje się w ten sposób przypominać dość wysłużoną już, ale wciąż aktualną w literaturze XXI wieku psychoanalityczną prawdę, że to, co zbyt bolesne może jedynie funkcjonować w ukryciu. To „ukrycie” często funduje określona społeczność. Taka traumatyczna prawda może wieść przez dekady i

⁵⁵ „Najgorsze już się stało. Tam, gdzie dotąd żyli, grunt usunął im się spod nóg” (S, s. 62).

⁵⁶ „Stąpają niepewnie, oszołomieni nagłą zapaścią swego losu” (S, s. 62).

⁵⁷ Zob. B. Przymuszała: *Pustka pustka?...*, s. 67.

wieki, jak wspomnienie u Paula Ricouera – „swój podziemny żywot”⁵⁸. W tym sensie pisarka pozwala doświadczeniu Zagłady zejść do podziemia, zostać ukrytym, aż w końcu zniknąć bez śladu, pozostając „zagadką, która nie może mieć rozwiązania”(S, s. 167).

Nazywanie zbrodni Holocaustu „zagadką” wiąże się z pustym miejscem, jakie zajmuje w języku Zagłady. Z drugiej natomiast wywołuje to niepokojące pytanie: co jeśli Zagłada stanie się faktycznie zagadką. I znużeni ciężarem historii (ad. esej Bielik-Robson) ludzie (po)nowoczesności nie będą chcieli próbować jej dociekać? A wtedy na polu świadomości – co Tulli pokazuje w swojej historyjce o uchodźcach jako alternatywną drogę, którą wybrali mieszkańcy miasteczka – „może być pusto, zupełnie pusto”.

Uchodźców należałoby potraktować nie jako wielu bohaterów powieści, ale jako jednego bohatera. Ponieważ ich znaczenie w utworze konstryuuje zbiorowość czy też wspólnota, jaką tworzą, zdaje się, że tylko w granicach swego niezrozumiałego losu. Sugeruje to już jednolitość estetyki, w jakiej pojawiają się w świecie *Skazy*. Chodzi o krój, barwę i rodzaj tkaniny, jej zapach, a w końcu i samo ubranie, w jakim pojawiają się i egzystują na rynku miasteczka. Wszyscy ubrani są w nieforemne paltą w różnych odcieniach szarości, z grubego sukna z watoliną pod spodem i podszewką, z których unosi się zapach naftaliny. Uchodźcy nieodmiennie ukazywani są w powieści z perspektywy ich stroju albo przedmiotów, jakie mają ze sobą. Nie mają natomiast imion, charakterów, zawodów, są w różnym wieku, nie wiadomo, gdzie mieszkali wcześniej, jakie było ich życie. Autorka *Trybów* nie opisuje ich indywidualnie, ale jako uszytych z jednej szarej tkaniny:

Setka takich szarych palt, lub zgoła parę tysięcy, to już liczby niepojęte. Plama skłębionej szarości we wszystkich możliwych odcieniach, nieuchronnie przeniknięta smutkiem, zaciągnięta, jak chmurami, przeczuciem wspólnego losu, którego nikt nie pragnie.

S, s. 11–12

Sztancę szarego, zimowego paltą, która pojawia się w powieści za każdym razem, gdy mowa o uchodźcach możemy odczytywać w różny sposób. Może być interpretowana jako odpowiednik „obcej” historyjki, która wtargnie pewnego dnia do powieści – do tej historyjki o sennym, małym miasteczku. Mogłaby być też

⁵⁸ Zob. P. Ricoeur: *Pamięć, historia, zapomnienie*. Przeł. J. Margański. Kraków 2007.

odczytywana jako bezpośrednie nawiązanie do pisarstwa samego Borowskiego (jego literackiego ujęcia sprawy Holokaustu), u którego więźniowie obozów pojawiają się jako „różnopasiasty tłum”⁵⁹. Jednolita tkanina, z której uszyte są stroje przybyszów przywołać może również na myśl kwestię zaniku unikalności, pojedynczości istnień ofiar Zagłady, które, tak jak przedmioty w muzeach Zagłady „nabierają jednego szarego koloru”, jednocześnie tracąc swoją moc referencyjną⁶⁰. Może tu również chodzić o sprawę tekstu (tekst Zagłady), który w twórczości Magdaleny Tulli wchodzi z kolei w przestrzeń innego tekstu (zwykłej historii o sennym miasteczku). Niestety obu tekstów (tkanin) nie udaje się ze sobą harmonijnie połączyć (splęść). Stąd to niezmiennie odczucie obcości, które wywołuje w mieszkańcach miasta obecność „szarych palt”:

Stroje przyjezdnych nie wtapiają się miękko w tło, przeciwnie, uderzająco i wyraziście ciemne, odcinają się od niego drażniącym oko ostrym konturem, i od razu widać, że nie należą do tej historii. Obcość zasklepiona w sobie, z niczego nie potrafi się wytłumaczyć, choć wniosła w pejzaż plamę tak niepokojącą, że aż zakrawa to na rozmyślną prowokację. Obcość jest obca, i właśnie to stanowi o jej istocie.

S, s. 66

Obcość uchodźców oznacza więc tyle, że „nie należą do tej historii”. Objawia się to m.in. w fasonach palt, jakie noszą, w „defektach aparycji” czy w drażniącym zapachu naftaliny. Zatem z powyższego fragmentu powieści (i jeszcze z kilkunastu innych) wynika, że historia w *Skazie* ma przede wszystkim znaczenie estetyczne i zmysłowe, wywołujące skojarzenia z pozatekstową rzeczywistością (moda, zapach, przedmioty okresu międzywojnia), którą przywołują. Można by więc było pokusić się o zdefiniowanie historii u Tulli jako estetycznej wspólnoty znaków i skojarzeń – to jednak niesie ze sobą natychmiast dwojakie konsekwencje dla interpretacji wątku uchodźców.

Z jednej strony w *Skazie* strój zdaje się funkcjonować jako znak pewnej rzeczywistości, do której przynależy ubrana w niego postać, będąc również metaforą losu i przeznaczenia tej osoby. Przykładowo w powieści ciemnopopielaty garnitur i kamizelka, która nie dopina się na brzuchu oznacza wysokie stanowisko, jak również dostatnie życie notariusza. Tulli napisze więc o swoich bohaterach, że „strój bierze ich

⁵⁹ T. Borowski: *Proszę Państwa do gazu...*, s. 205.

⁶⁰ B. Shalcross: *Rzeczy i Zagłada...*, s. 178.

w posiadanie” (S, s. 18), odsłaniając tym samym (nie)świadomość losu, który kryje się w takim „posiadaniu”. Obrazuje to najtrafniej sytuacja uchodźców, którzy tylko „na wszelki wypadek” (tak, jak robiły to ofiary Zagłady) wkładają grube palta: „skoro przypadł im w udziale wyjazd tak niespodziewany, skoro nie wiedzieli czy kiedyś powrócą, to musieli przecież włożyć na siebie zimowe okrycia” (S, s. 69). Ubiór w powieści zdaje się mieć również te właściwości, które sprawiają, że Roland Barthes określa go w swoim *Systemie mody* „przedmiotem poetyckim”:

Można oczekiwać, że ubiór będzie doskonałym przedmiotem poetyckim: po pierwsze dlatego, że w różnorodny sposób uaktywnia wszystkie jakości materii: substancję, formę, kolor, fakturę, ruch kształt, jasność (...) tę „poetycką” dyspozycję poświadcza częstość i jakość opisów ubraniowych w literaturze⁶¹.

Grube sukno z watoliną, z których uszyto palta obcego tłumu niesie ze sobą właściwą jakość materii, z której zrobiona jest ich historia. Grube i nieforemne płaszcze, w które ubiera swoich bohaterów Magdalena Tulli oznaczają do końca niepewny, niepokojący i „zdefasonowany” los ofiar Zagłady. Taki sam krój tkaniny i niemal taka sama jej barwa wyobrażają również jedną tożsamość uchodźców, które określa się jako „przecucie wspólnego losu, którego nikt nie pragnie”, życie: „przeniknięte smutkiem, zaciągnięte chmurami”.

Gdyby jednak popatrzyć na to, z jaką umownością pisarka traktuje sprawy estetyki w całej powieści – pisać o zmianie dekoracji, wymienianiu starego tła historyjki na nowe i etc. – można by dojść do wniosku, że ta „setka szarych palt” to rodzaj jedynie wiarygodnego kostiumu, którego wymaga się od pisarza w przypadku narracji o jakimkolwiek rodzaju uchodźstwa, poniżenia i poczuciu obcości. Użycie prostych szablonów, które będą odsyłać do znanych w kulturze obrazków mogłoby być wynikiem ułatwień, jakie autor funduje czytelnikowi zdolnemu się pogubić w tej trudnej do czytania i do klasyfikacji genologicznej (proza to czy poezja?) twórczości. Ale czy na tym zależałoby autorce *W czerwieni*, która u krytyków ma opinię tworzącej „mikro-arcydziełka”⁶²?

⁶¹ R. Barthes: *System mody*. Przeł. M. Falski. Kraków 2005, s. 238.

⁶² P. Czapliński, P. Śliwiński: *Literatura polska 1976–1998. Przewodnik po prozie i poezji*. Kraków 1999, s. 275.

Przeciwnie. Uważam prozę Magdaleny Tulli za jedną z najbardziej pieczołowicie dopracowanych⁶³ w literaturze polskiej po 1989 roku. Nie wierzę więc i nie sądzę, by za tym mozolnym szlifowaniem utworów nie szła w parze chęć docierania do czegoś istotowego w literaturze. Pisarkę fascynują, jak widać historie, do których nie dociera jej pamięć, ale to właśnie pozwala jej objawić w *Skazie* prawdziwą moc tekstu, w którym zaledwie kilka figur ludzkich, parę strojów, skromne dekoracje tworzące w zastępstwie architekturę małego miasteczka złożyć się mogą na realną historię o zbrodni ludobójstwa i przyzwoleniu na nią przez jej świadków. Jednocześnie *autorka Skazy* ostrzega, że taka zabawa rekwizytami ma również swoją drugą stronę – możliwość fałszu i manipulacji faktami. Uchodźców można przecież wywieźć do Ameryki – „ziemskiego raju”. Potem przebrać w jasne prochowce i prążkowane spodnie (S, s. 175), jak czytam w końcówce powieści. To, co zatem świadome można przecież przykryć, „przebrać” w odpowiedni kostium, czyniąc nieświadomym – **ciężkie** watowane palta uczynić **lekkim**, prążkowanym garniturem (podkr. – K.D.-J.). Pod koniec *Skazy* historia o uchodźcach przybiera więc postać sielanki o szczęśliwych ludziach żyjących pod amerykańskim słońcem. Ale tak samo jak tego świata nie dał rady narrator uchronić przed „skazą” bólu przywiezionego przez uchodźców z placu małego miasta, tak samo nie można z przestrzeni kultury usunąć stekstualizowanego wspomnienia Zagłady, w którą jak w materię wsiąkła „zatęchła rozpacz minionych sezonów” (S, s. 178).

Krytycy i badacze *Skazy* mimo wszystko starają się uciekać od dosłownego traktowania wątku o uchodźcach jako (post)historii o Zagładzie, która ma swoją datę i liczbę ofiar, podchodząc do niej raczej jako do uniwersalnej historii o poniżeniu i napiętnowaniu tego, co wydaje się nam obce w ludziach. Trudno jednak zaprzeczyć, że w powieści Tulli Holocaust zjawia się i to jako jedna z najważniejszych (nie)świadomych historyczno-antropologiczno-kulturowych ram w (po)nowoczesnym świecie. Pisarka – wydaje mi się – nawet nie tyle uniwersalizuje Zagładę, co pokazuje różne jej poziomy funkcjonowania w literaturze. Od tego najbardziej ogólnego, który wiąże się z bezradnością wobec piętnującego świata do poziomu powiedzmy detali, które istnieją w kulturze jako idiomatyczne obrazy np. stosów ubrań czy rozkradanych z walizek przedmiotów.

⁶³ Świadczy o tym chociażby liczba zmienionych wydań jej niewielkich rozmiarowo powieści, które stara się dopracowywać jeszcze po pierwszym puszczaniu w obieg.

Rozdział V
POZA KADREM
PRZESTRZEŃ I FOTOGRAFIA W PROZIE TULLI

Pudelka, walizki, „wnętrza” metafor...

Pojęcie przestrzeni w prozie Magdaleny Tulli ma tak rozbudowaną strukturę i pobudza do istnienia tak ogromną sieć skojarzeń, że mogłoby stanowić przyczynek do analizy całej twórczości autorki *Trybów*. Nawet w swoich wypowiedziach publicznych pisarka odwołuje się do przestrzeni i przestrzenności wszelkich rzeczy i zdarzeń. Jak np. w wywiadzie, gdzie mówi o swoim zamiłowaniu do literatury „wielkich, otwartych przestrzeni”, których lektura przynosi „poczucie lekkości i wolności”, jednocześnie przy awersji do światów ponurych i ciasnych, przez co przyznaje, że nie lubi *Procesu* Kafki¹.

To przestrzeń czyni pisarkę najważniejszym bohaterem jej powieści, jednocześnie akcentując przy tym niezwykle bierność, z jaką poddają się jej działaniu postacie z tych utworów. Ich egzystencja – wszystko, co robią, to, jacy są – ma tutaj swoje „konsekwencje” przestrzenne. Oznacza to, że „rozmiar” życia bohaterów tej prozy i jego rodzaj jest dosłownie tożsamy z rozmiarem i rodzajem przestrzeni, w jakiej żyje dana postać.

Różnorodne doświadczenia postaci literackich, zwłaszcza te przykre, widzimy w prozie Tulli w ich **geometrycznym wymiarze**. Można rzec, że przestrzeń światów przedstawionych współgra z rodzajem i skalą doznawanych przez nich emocji, przeżywanych spraw. To dosłownie **rozmiar i ciężar** doświadczeń określa usytuowanie danej postaci w przestrzeni utworu – im są większe, tym bohater „schodzi” głębiej w przestrzeń powieści (podkr. – K.D.-J.). Zdanie z powieści *Tryby*: „im bowiem życie

¹ M. Tulli mówi tutaj o swojej ulubionej książce – *Mistrz i Małgorzata*, w której to „otwiera się wielka przestrzeń”. Za to *Proces* Kafki uznaje za ponury, bo właśnie „nie ma w nim przestrzeni”. Por. *Coś łakomego na temat świata...*, s. 50. Z drugiej jednak strony to upodobanie do otwartych, dużych przestrzeni wydaje się sprzeczne z uwielbieniem przez pisarkę „zwięzłości historyjkowej”, dążeniem w pisarstwie do znalezienia „skrótów właściwości świata” oraz z jej wyraźną obsesją koncentracji na szczególe. Również z lektury przywoływanych tu powieści wynika, że bardziej niż pełną swobody przestrzenią, interesuje się Tulli wąskimi ubocznymi, a słowa ze *Snów i kamieni* – „Czyż bowiem świat nie składa się wyłącznie z zakamarków?” – zdają się być tego jakimś potwierdzeniem. Podobnie jest z konstrukcją światów przedstawionych w jej prozie. Bliźniaczo podobne do siebie, wskazują, że plan ogólny przestrzeni nie jest tak istotny, jak to, co widać w przybliżeniu. W każdej swojej powieści charakterystykę małego miasta Tulli zastępuje jego szablonem, kopiującym to, co wspólne dla wszystkich sennych miasteczek z literatury XX wieku. Ale banalna i nieciekawa panorama miejskich przestrzeni („banalny obraz narożnika, szyldu nad sklepem, firanki w oknie, widok, z którego nic nie wynika” – SK, s. 116) jednocześnie motywuje do poszukiwania u Tulli tego, co ukryte, zamaskowane. Zatem najważniejszymi przestrzeniami tej prozy są zakamarki. Choć ich istnienie zdaje się być niczym innym jak „przestrzenną” konsekwencją uważnego patrzenia, bez którego nie może się spełnić pisarstwo Magdaleny Tulli.

cięższe tym niżej się toczy” (T, s. 126) określa ten rodzaj dziwnego sprzężenia egzystencji z przestrzenią, jaki odnajdziemy w całej twórczości tej autorki. Jedną z lepszych ilustracji tego problemu odnajdziemy w *Skazie*, gdzie narrator opisuje życie budowniczych („majstrowie z praktykantami”) „strąconych w otchłań” przez ciężar winy (mowa tu o jakiś „dramatycznych zdarzeniach”, które udało im się „uruchomić”) i dojmującą samotność:

Piją i śpiewają, śpiewają i płaczą. **W głębi** swej samotności każdy z osobna staje się bezbronny. Wtedy dosięga ich największy ból. Zapytują bełkotliwie, dlaczego skazani są na życie bez kobiet, oni jedni? I w rozpaczę tłuką puste butelki, aż brzęk niesie się echem **w otchłani, w którą ich strącono** (...) A kim się stali, kim? – powtarzają, tocząc wściekłym spojrzeniem po suficie.

S, s. 57–58; podkr. K.D.-J.

Czy wiadomo coś więcej na temat winy, która „obciąża” budowniczych? Czy nie są to przypadkiem te same postacie – „panowie w drelichach” – które w innym fragmencie utworu „podkopują” fundamenty pod domami uchodźców, przez co „ich los zostaje przesądzony” (S, s. 81)?

Przykładów, gdzie widać jak zdarzenia i emocje obecne w życiu bohaterów powieści zmieniają fizycznie charakter przestrzeni, w której egzystują, odnajdziemy wiele w utworach warszawskiej pisarki. W powieści *W czerwieni* czytam o żołnierzach, którzy „pograżają się w hałaśliwym piekle poniżenia” („a miasto razem z nimi” – WCZ, s. 50) oraz o Felku Chmurze, który pewnego dnia przeczuwając nadchodzące bankructwo swoich interesów – „pogрузzył się” w „jałowym piekle utraconej wiary” (WCZ, s. 103). W *Trybach* problemy, z którymi mierzą się postacie, mają dosłownie wpływ na ich sposób poruszania się w przestrzeni rzeczywistości. Świadczy o tym niepewność ich kroków, nieustanne sprawdzanie „gruntu” pod nogami, na co już wcześniej zwracałam uwagę. Taka ostrożność w stąpaniu charakteryzuje zwłaszcza bohatera nazwanego w tej powieści „narratorem”. To z powodu zapisanych w jego pamięci bolesnych zdarzeń, w teraźniejszości na jego drodze pojawiają się różnego rodzaju przeszkody, zaś w z pozoru solidnej – marmurowej – posadzce hotelu „Universe” otwierają się niebezpieczne otchłanie. Pewnego dnia na skutek „zwątpienia”, które dopada narratora pojawia się przed nim dziwna „poręcz”: „gwałtem skręcona, odwrócona dołem do góry”, otwierająca pole „niewidocznym schodom, które zstępują w ciemną otchłań” (T, s. 74). Czy to nie przypadkiem te same schody, które we

Włoskich szpilkach prowadzą do świata umarłych – ofiar wojny i obozów koncentracyjnych; to schody „odwrócone” – „po których schodzi się głową w dół, prosto pod ziemię, między zwały gruntu ciężkie jak gradowa chmura” (WS, s. 65–66). Czy to również nie w ten sam „ostrożny” sposób – tak, jak narrator *Trybów* – „poruszała się matka autorki *Snów i kamieni*, która traktowała „emocje jak wybój na równej drodze” (WS, s. 28) i dla której „nieuważne stąpienie” mogło się „skończyć upadkiem przez wiele pięter” (L, s. 11)?

Trudy życia powieściowych bohaterów, to, że na kartach powieści prezentują się zawsze jako mali, biedni, nieszczęśliwi, zatroskani, prześladowani („Żyją krótko, umierają nagle”²) ma swoje odbicie w jakości świata, który zamieszkują. O niełatwej – można by użyć bardziej adekwatnego słowa „lichej” – egzystencji bohaterów powieści Tulli świadczy sama przestrzeń, sprawiająca wrażenie skleconej z kilku sztampowych fasad budynków właściwych małemu miasteczku (jak kamienice, urząd, kawiarnia), zrobionej ze zbyt lekkiej i kruchej materii (papier, styropian, dykta, tektura, kamień syntetyczny, z którego wykonano posadzkę w hotelu w *Trybach*), by mogła wytrzymać ciężar prawdziwego życia. We wszystkich powieściach świat przedstawiony zdaje się mieć postać nieukończoną, zawsze w jakiejś części zniszczoną albo tak wybujałą, jak ma to miejsce w *Snach i kamieniach*, że jego sumienna deskrypcja byłaby przedsięwzięciem szalonym.

Silny związek przestrzeni światów przedstawionych, jej kształtu i rozmiaru z psychicznymi przestrzeniami bohaterów książek Magdaleny Tulli łączy się ze sposobem, w jaki pisarka używa w swojej prozie metafory. Mówiąc w wywiadzie dla „Polityki”, o traktowaniu metafory „jak źródła informacji”³, a Przemysławowi Czaplińskiemu i Piotrowi Śliwińskiemu wykładając sprawę „rozumienia jej jako wyrażenia dosłownego”⁴ pisarka miała na myśli sytuację, w którym ten środek retoryczny przestaje być jedynie poetycką przenośnią, a staje się wprost informacją o tym, co zdarza się w świecie. Konsekwencje tego dla fabuły powieści są takie, że np. metafora stąpania po cienkiej linie w *Trybach* zamienia się w rzeczywiste stąpanie bohaterów ubranych w obcisłe trykoty po cienkiej linie, zawieszanej nad przepaścią, a „wzrastanie miasta”, jego wegetacja i gnienie w *Snach i kamieniach* ma swój dosłowny

² E. Wiegandt: *Postmodernistyczne alegorie Magdaleny Tulli...*

³ Por. G. Łęcka: *Metafora musi pracować. Rozmowa z Magdaleną Tulli, autorką „Snów i kamieni”*. „Polityka” 1998, nr 43.

⁴ *Calvino, Marquez...*, s. 127–128.

sens biologiczny. Wszystko co dzieje się „w środku” metafory konstruowanej przez autorkę *Skazy* nie wychodzi poza jej granice. To, co Arystoteles w *Poetyce* nazywa istotą metafory, czyli „przenoszeniem”, ów mechanizm, który pomaga szukać analogii i stwarzać przez to nowe znaczenia, w powieściach autorki *W czerwieni* zostaje świadomie zablokowany. Zamiast tego metafora w utworach Magdaleny Tulli niejako zastyga w „dosłowności” swojej formy, stając się gotowym obrazem, powielaną po wielokroć kliszą, gestem i pozą ciała. Równocześnie zaś pisarka dba o to by ta poza ujawniała adekwatną do stanu psychicznego bohatera konfigurację jego ciała w przestrzeni. Najlepszym tego przykładem może być życie akrobaty z *Trybów*, który „nauczył się tylko balansować nad przepaścią” (T, s. 9). Może to przypominać częściowo postulaty kognitywistów – jak w słynnej książce Lakoffa pt. *Metafory w naszym życiu* – o przywrócenie myśleniu o metaforze jej fenomenologicznego charakteru, który ujawnia, jak dalece czerpiemy wiedzę o świecie z samych naszych doświadczeń zmysłowych, z „przygód” ciała.

To z ducha kognitywistyczne, a więc pozbawione poetyckiej retoryki traktowanie metafory przez Tulli może być jednak widziane paradoksalnie również jako środek retoryczny, powodujący, że w szczupłych objętościowo powieściach autorki *Kontrolera snów* mamy do czynienia z tak wybujałą i wieloznaczną konstrukcją mentalno-językową, na co wskazuje w swoim artykule Ewa Wiegandt. Badaczka pisze o tym, jak Tulli „poetyckiej przenośni przeciwstawia retoryczną, substytucyjną, a więc opartą na analogii, skróconym porównaniu, metonimii i synekdosze, obrazowości”⁵, widząc w tym jednocześnie oryginalną metodę pisarki na zrównanie w swoich powieściach realizmu z fantastyką.

Nie zmienia to jednak faktu, że używanie metafory w sposób dosłowny przez autorkę *Trybów* oznacza solidne przemodelowanie jej pojęcia. Traktowanie metafory „najpoważniejszej w świecie”⁶ tak naprawdę uniemożliwia metaforyzowanie w sensie, jaki nadaje mu tradycyjna poetyka. Ów sens ujawniać się będzie nie przez „napięcie między interpretacją dosłowną i przenośną”⁷, lecz niejako wewnątrz metafory – w jej zamkniętej postaci. Przywodzi to na myśl szczelne i ciasne przestrzenie, w jakich egzystują bohaterowie powieści warszawskiej prozaiczki. Patrząc w tym kontekście,

⁵ E. Wiegandt: *Postmodernistyczne alegorie Magdaleny Tulli...*, s. 233.

⁶ *Metafora musi pracować...*, s. 45.

⁷ P. Ricouer: *Metafora i symbol*. Przeł. K. Rosner. „Literatura na Świecie” 1988, nr 8-9, s. 233–254.

Magdalenie Tulli udało się w pewnym stopniu zbudować własne pojęcie metafory, której zasadę działania wyobrażają w świecie przedstawionym interakcje pomiędzy ciałem a przestrzenią i jej zmieniającym się rozmiarem i fakturą. Widać to w przywoływanym już przykładzie budowniczych ze *Skazy*, którzy doświadczają samotności w taki sposób, w jaki pojęcie samotności istnieje „tylko” dla zmysłów (pustka, cisza, głęboka przestrzeń, brzęk butelki...). Bycie samotnym majstrem wyobrazać więc musi doświadczenie cichej i pustej głębi otchłani. Bycie autorem (tym, który powołał do życia narratora) w depresji oznacza „gnuśnienie w pomiętej pościeli” (T, s. 6). W *Skazie* na głównym placu miasta pojawią się pewnego dnia uchodźcy, których „obcość” zaznaczy się w strojach „nie wtapiających się miękko w tło”. W *Snach i kamieniach* ból „wypełnia wszystkie wnętrza aż po sufity” i etc.

W metaforach przestrzennych uwidacznia się również podstawowa problematyka tej prozy – ludzka samotność, potrzeba wspólnoty i jej brak, a także ból wynikający z tego. O żadnej z tych niewielkich społeczności, jakie pojawiają się w utworach Tulli nie można powiedzieć, że stanowią wspólnotę. Bohaterowie tych powieści prowadzą osobnicze, samotne życie. Posunięty aż do granic absurdu przykład takiego życia znajdziemy na kartach *Snów i kamieni*. W przestrzeni miasta W-A ludzie opisywani są jako..., „miasta dodatkowe”:

Coraz wyraźniej widoczne były miasta dodatkowe, niezaplanowane, które powstały nie wiadomo kiedy i nie wiadomo jak i które swym pokątnym trwaniem rozsadzały całość. Policjant kierujący ruchem ulicznym żyje w mieście zbudowanym z tablic rejestracyjnych, do których dołączono karoserie, podwozia, silniki, kierunkowskazy. Dla telefonistki opłatana kablami metropolia aparatów telefonicznych wyrasta z centrali miejskiej jak z ukrytego kłacza. Miasto pijaka jest puste, składa się tylko z falujących świetlistych smug i z samych twardych kątów (...)

SK, s. 42–43.

„Jeszcze inne jest miasto umarłego” – „wilgotne i ciemne”. Mikromiasta, które zamieszkują powieściowe postacie stają się przedłużeniem ich w istocie wegetatywnego życia, powtarzających się przykrych doświadczeń ciała („twardość kątów” w mieście pijaka), wykonywanej przez nich pracy, myśli itd. Być może Tulli parodiuje tutaj w późnonowoczesny sposób XVII-wieczną filozofię Leibniza, podstawiając w miejsce „bezokiennych” monad ludzi-miasta, które „bezkolizyjnie” egzystują obok siebie, tworząc wielowariantywne miasto? W tym ujęciu to sama egzystencja wypełniona

codzienną udręką, bólem i samotnością staje się fizycznie przestrzenią, w której bohaterowie tej prozy dryfują szczelnie zamknięci jak w bańce mydlanej.

Taki obraz człowieka jako swego rodzaju osobnej przestrzeni – zwykle zamkniętej, można powiedzieć, że powtarza się w całej twórczości autorki *Kontrolera snów*. Na kartach tych powieści ludzie pojawiają się jako: pudełka⁸, schowki z przegródkami⁹ i „pojemniki” na uczucia¹⁰, pełne otchłani przestrzenie „pamiętające”¹¹; ludzie-figury z egzystencją wplecioną w ciasną przestrzeń tekstu (historyjkę)¹². Co więcej alegorią, śladem ich (zbyt szybko przerwane) życia są pozostawione lub porzucone w pośpiechu w przestrzeni światów przedstawionych różnego rodzaju: pudła, walizki, skrzynki, kasetki, sejfy (kasy ogniotrwałe). Puste albo przeciwnie – gromadzące jakieś drogocenne przedmioty. W twórczości Tulli znajdziemy również dość szczególną metaforę – człowieka jako swego rodzaju muzycznej przestrzeni¹³ (instrumentu, rezonansowego pudła, pozytywki). Ludzki los autorka *Skazy* porównuje zaś do wygrywanej „do końca” melodyjki:

Walek pozytywki obracał się niestrudzenie, pośród zgiełku powtarzał swoją melodyjkę, niezmienną jak pieczęć pojedynczego losu (...)

WCZ, s. 110–111

Opowieści nie ulegają niczyjej woli, mają bowiem własną, niezłomną, niczym w mechanicznym instrumencie stalowa sprężyna, która prędzej czy później rozwinie się cała i walek odegra do końca swoją melodię.

WCZ, s. 158

⁸ „W szpitalach miasta snów są instrumentaria pełne narzędzi, przy pomocy, których klatki piersiowe otwiera się i zamyka łatwo jak pudełka” (SK, s. 89); „Z dzieckiem jest jak z pudełkiem – zauważyłam. – Trudno wyjąć coś, czego się nie włożyło (...) Czyż moje dzieci nie były lepszymi dziećmi niż ja w swoim czasie? A moja matka – czy jednak nie wyjęła z pudełka czegoś więcej, niż do niego włożyła?” (L, s. 12).

⁹ „Pod koniec zawartość jej pamięci (matki – przyp. K.D.-J.), zwłaszcza dalszych jej przegródek, zawierających fakty z dojrzałego życia, niszczała zrzucona na stertę, jak po trzęsieniu ziemi” (WS, s. 29).

¹⁰ „Na zewnątrz mnie nie było miejsca na emocje, które nie mogły się pomieścić wewnątrz” (L, s. 8).

¹¹ „Matka szukała niestrudzenie we wszystkich zakamarkach swojej pamięci. Wracała do Mediolanu raz po raz, samolotem i pociągiem, o każdej porze roku, przekonana na sto procent, że to tam musiała je zostawić. Rozglądała się po holu, wchodziła, do salonu, w którym stał fortepian (...)” (WS, s. 34).

¹² „Akwizytorze szukający szczęścia albo ratunku, jeśli chcesz się wydostać ze Ściegów, nie zwlekaj ani chwili: musisz to zrobić między wielką literą a kropką, nie czepiając się urwanej myśli, nie czekając na ostatnie słowo” (WCZ, s. 158).

¹³ „Dziewczyna ze skrzypcami w futerale nieznacznie poruszała głową, w której grała orkiestra” (L, s. 9).

W tym ujęciu los człowieka przedstawia się jako „niezmienny”, „przypieczętowany”. Przywodzi to z jednej strony na myśl interpretowaną już przeze mnie kwestię życia drugiej i trzeciej generacji Zagłady, uwikłanej w przeszłość, co w twórczości autorki *W czerwieni* wyobraża przedmiot zamkniętej kasetki. Z drugiej jednak, pojawia się tutaj jeszcze inna rzecz. We *Włoskich szpilkach* bohaterka – już dorosła Tulli – stale powraca do przestrzeni jednego przedmiotu ze swojego dzieciństwa. Chodzi o „pudło fortepianu”, który stał niegdyś w salonie w domu włoskiej rodziny pisarki. W stosunku do niego podmiot powieści ujawnia niezwykle silne emocje i wrażliwość. „Tego fortepianu już nie zobaczę” (WS, s. 42), „Tak, żałowałam fortepianu” (WS, s. 43), „Po latach przez chwilę należał do mnie, lecz wtedy nawet go nie otworzyłam. Już nie chciałam się angażować. Im mniej uczuć, tym mniejszy ból” (WS, s. 47) – mówi bohaterka tego utworu. To rzecz, tak jak te białe kafle w kobaltowoniebieski wzór, która istnieje w trudnej rzeczywistości powojennej jako powidok tego lepszego – „poprzedniego świata” (WS, s. 111).

Fortepian to jedna z najczulej opisywanych rzeczy. Przez to wydaje się jakby autorka *Czerwonej szminki* opisywała nie martwy przedmiot, lecz osobę. W powieści *W czerwieni* taką rolę – „ludzką” – wydaje się pełnić fortepian w kolorze białym, który Rauch (trawiony melancholią właściciel teatru) otrzymuje w prezencie od Natalie Zugoff (sławnej śpiewaczki, w której się zakochał). W końcówce utworu znajdziemy scenę, w której bohater z żalu za ubóstwianą kobietą całuje „białe nogi fortepianu”¹⁴, jakby całował nogi ukochanej. Zastanawia mnie również powtórzone co najmniej kilka razy w powieści ubolewanie narratorki nad „przeciągami”, które rozstroiły delikatny mechanizm fortepianu (WS, s. 43, 45, 46, 52).

We wcześniejszych powieściach Magdaleny Tulli przeciąg ma swoje ważne symboliczne znaczenie. Nagły powiew powietrza zapowiada we *W czerwieni*, *Trybach* oraz *Skazie* mającą nadejść wkrótce zmianę porządku rzeczywistości, jak się można domyśleć – hekatombę wojny. To w *Trybach* „powiew, od którego cierpie skóra, i z dreszczem myśli się o tym, jak łatwo może się odmienić solidnie ugruntowany stan rzeczy” (T, s. 67), „lodowaty przeciąg” w *Skazie*, który „wygnał” uchodźców z ich

¹⁴ „W tym czasie w wielkiej drewnianej skrzyni przyjechał do Ściegów biały fortepian, prezent dla Raucha, wraz z listem przewozowym i fakturą, którą Rauch pochwycił niecierpliwie, jako długo wyczekiwany znak życia, dany wreszcie przez Natalie Zugoff. (...) Dręczony bezsennością i pytaniami, na które nie było odpowiedzi, nocami zasiadał do białego fortepianu. (...) – Jamais – odpowiadał Rauch. – To już pewne. Nie wróci. Kwestię tę zamykał tragicznym akordem. Palce, grube i sztywne, nie były mu posłuszne, przebiegały po klawiszach bez wdzięku, właśnie tak, jak to zechciała określić Natalie Zugoff. Nad ranem Rauch płakał gorzko i klęcząc całował białe nogi fortepianu” (WCZ, s. 131–132).

domów (S, s. 67) oraz ten, który „rozhulał się” w pustych wagonach pociągów (wcześniej znamienne „przepełnionych”) w powieści *W czerwieni* (WCZ, s. 108). To także „przeciąg”, który we *Włoskich szpilkach* „otwiera” kolejne „przegródki” pamięci matki, pełnej bolesnych obrazów z czasów okupacji (WS, s. 34). Wydaje się więc, że fortepian, może być odczytywany jako kolejna w twórczości Tulli, obok porcelany, figura kruchości ludzkiego losu wobec miażdżącej energii wojny. Ukryty wewnątrz człowieka delikatny mechanizm – dusza? – pozostaje bezbronny wobec „przeciągu” historii, który „rozstraja” go raz na zawsze.

Szczególną figurą losu człowieka uwikłanego w historię, staje się w prozie autorki *Czerwonej szminki* również inny przedmiot i jego przestrzeń. Walizka. Jak odnotowuję podczas lektury powieści Tulli, postacie literackie dźwigają niezliczoną ilość bagaży. We wszystkich utworach autorki *Awantury w lesie* pojawia się ponad dziesięć różnych rodzajów bagażowych „opakowań”: walizek, toreb, pakunków, paczek, kufrów, sprawunków, tobołów, futerałów (które pełnią rolę „walizki”), worków, szkatuł (szkatulek). Również ilość scen z udziałem walizek (niesienia ich, rozkładania, szukania i etc.) podpowiada, że jest to rzecz, która ma w twórczości Magdaleny Tulli znaczenie niepoślednie. Wrażenie to potęguje niejeden powieściowy fragment¹⁵. Uwagę przyciąga jednak zwłaszcza to zdanie ze *Skazy*, gdzie słowo „walizka” powtórzone zostanie aż trzy razy:

¹⁵ Oto niektóre z nich. W *Snach i kamieniach* pojawiają się znamienne „**tekturowe walizki** pod piętrowymi łózkami w dwudziestoosobowych pokojach” (SK, s. 20). W innym fragmencie, pojawiają się ludzie niemal identycznie charakteryzowani, jak uchodźcy ze *Skazy*: „W tłoku i zgiełku pochylają się nad **stertami bagażu** ludzie przyczajeni jak egzotyczne ryby przy mulistym dnie, wymieniając słowa niesłyszalne wśród zgiełku, niemo poruszając ustami. Inni, z głowami opartymi na **walizach**, patrzą na wiejskie sklepiki, na chude woły (...)” (SK, s. 59). Powieść *W czerwieni* zaczyna się od sceny z udziałem walizki – bowiem do miasteczka Ściegi przybywa akwizytor „**z walizką** pełną próbek towarów” (WCZ, s. 5) i kończy na scenie, gdzie narrator mówi o ograniczonej liczbie historyjek, które: „Nie żądają uwagi. Tylko sił, żeby je dźwigać stare szmaty butwiejące w ciężkich tobołach, które urywają ręce” (WCZ, s. 158). Poprzez kwestię „walizek” opisywana jest również bohaterka powieści – Natalie Zugoff, która porzuca nagle swoje bagaże na dworcu, „przyzwyczajona do tego, że walizy podążały za nią samą”: „Przywołani przez Raucha bagażowi dźwignęli **walizy**, zdobne w monogram i nadzwyczajnie ciężkie – piętnaście sztuk, nie licząc pudeł od kapeluszy(...)” (WCZ, s. 111). W *Trybach* pojawiają się co rusz bagaże, jako że dominującą przestrzenią w świecie przedstawionym jest hotel. Częsta więc to scena „walizek gotowych do podróży”: „Przekonamy się, że kiedy pili kawę, **ich walizki**, gotowe do podróży, czekały już obok kontuaru recepcji, w miejscu gdzie przecinają się drogi wiodące ku dworcom i lotniskom (T, s. 13). W *Skazie* walizki stają się natomiast głównym rekwizytem uchodźców, którzy pewnego dnia przybywają tramwajem do miasteczka. Ich „ciężką”, obcą mieszkańcom miasta tożsamość wyobraża w dosłowności tej metafory liczba kufrów i tobołów, jakie dźwigają. M.in. „Z okien urzędu byłoby widać, jak w dole przybywa ciemnych palt na watolinie, a razem z nimi **tobołów, kufrów, walizek**” (S, s. 69); „(...) ponad placem, ponad tramwajem, ponad tłumem odzianym w ciepłe palt, stłoczonym **na walizkach** i gnuśnie przeżuwającym ostatnie resztki prowiantu” (S, s. 75–76); „Czas pracuje na rzecz miejscowych, choć bez żadnej z ich strony zasługi. Mogą wybierać i przebierać, grzebiąc w otwartych **walizkach**, targują się, płacą” (S, s. 81). We *Włoskich szpilkach* walizki odnoszą się już bezpośrednio do faktu Zagłady: „Buty i walizki wystawia się potem na widok publiczny, nie prosząc o

W tle tłum, zawsze ten sam, dźwigający **walizki** i uginający się pod ich ciężarem, odpoczywający na **walizkach**, nie pozwalający się łatwo od swoich **walizek** odpędzić.

S, s. 167

Należałoby przy tym zauważyć, że we wszystkich powieściach słowo to odmienione jest w trzech różnych formach – waliza, walizka, walizeczka – co odzwierciedlać ma fizyczną siłę bohatera utworu, jego zdolność do „pracy” noszenia; od największego do najmniejszego, od najsilniejszego po najsłabszego. Im więc słabsza osoba, tym mniejszy niesie w powieściach Tulli bagaż. Dziewczynka ze *Skazy* niesie tylko poduszkę („to jej cały bagaż” – S, s. 64), a niewidomy „w ciemnych okularach obstukuje stopień białą laską, nim odważy się oprzeć na nim nogę. Jedną rękę mając zawsze zajętą, mógł zabrać ze sobą tylko małą walizeczkę” (S, s. 69). Przywodzi to od razu na myśl przerażającą scenę z czasów wojny: „sortowanie” ludzi na rampie po przyjeździe do obozów śmierci – na tych silniejszych (jeszcze zdatnych do pracy) i słabszych (starcy, kaleki, dzieci, ci, co od razu pójdą do komór gazowych). Po lekturze *Włoskich szpilek* wiemy, że rodzicielka Tulli przeżyła najmocniej właśnie ten moment. Stąd właśnie tytuł *Bronek* jednego z rozdziałów powieści – imię dziewięcioletniego synka starszej siostry matki. Jak się domyślamy, chłopczyk znalazł się po przyjeździe do obozu nie w tej „kolumnie”, co trzeba (WS, s. 69). Dlatego również do tego motywu „granicy” pomiędzy „światami” wraca autorka *Szumu* w powieści *Włoskie szpilki* najczęściej i z największymi emocjami. „Ten plac jest miejscem, z którego nie da się odejść” – napisze Tulli o swojej matce, która została „uwięziona” na tamtej granicy, pomiędzy światem jeszcze żywych a już prawie umarłych, mających wkrótce pójść do komór gazowych.

W swoich powieściach autorka *Kontrolera snów* obsesyjnie powraca do kwestii ciężaru bagażu przenoszonego przez bohaterów z miejsca na miejsce. Przy tym postaci z jej utworów zdają się być dosłownie przygniecieni swoim dobytkiem w postaci wielu tobołów i walizek. Podobny ciężar Czesław Miłosz w liście do Jerzego Giedroycia nazwał (na marginesie swoich refleksji na temat przeprowadzki z żoną i dziećmi do

zgode, skoro prosić już nie ma kogo” (WS, s. 37), „Tymczasem chmura powoli opuściła się trochę niżej, niemal ocierając się o szybę. Wśród kłębow gęstego jak sadza dymu widziałam jakieś szmaty, pojedyncze buty, puste walizki” (WS, s. 140).

francuskiego miasteczka Bons) „ciężarem materii”¹⁶. Pomyślałam o tych słowach Miłosza, ponieważ słychać w nich niemal identyczny, jak w prozie Magdaleny Tulli, akcent kładziony na sam trud dźwigania, gdzie zmaganie się człowieka z „ciężarem materii” odsłania wrodzoną melancholijność (gnuśność) natury ludzkiej. Już w wypowiedzi poety to zdanie pełni rolę czegoś w rodzaju notatki o uniwersalnym charakterze. Miłosz w ten sposób przedstawia jedną z immanentnych cech ludzkich, jaką jest ciągle mocowanie się z materią, również własnego ciała. W twórczości Magdaleny Tulli melancholia i nieznosny ciężar bagażu łączą się w jedno z uwagi na konkretną historię – Zagładę jako dosłowną sytuację niesienia bagażu, fizycznego wyczerpania, przy równoczesnym poczuciu absurdalności tej sytuacji, jaką odczuwały wówczas ofiary. Dodatkowo ukazanie ich przez warszawską pisarkę jako melancholijnych „zwierząt pociągowych” (WCZ – s., S – s. 89) uruchamia cały łańcuch skojarzeń i aluzji (zwierzęta rzeźne, pociągi bydlęce i etc.), wydobywając jednocześnie kwestię beznadziejnego losu pociągowego zwierzęcia, w którym faktycznie najważniejsza staje się sprawa ponawianej wciąż, z gruntu melancholijnej „pracy” dźwigania. Poprzez metaforę bagażu wyobrażona została egzystencja ludzi – ofiar Holocaustu i wojny. Od momentu samej sytuacji dosłownego niesienia bagażu przez ludzi wygnanych z domów aż po ten „bagaż”, który staje się tutaj odbiciem trudnych doświadczeń, cierpienia, bólu, widoku traumatycznych obrazów – z tym wszystkim, z czym ludzie zostali po wojnie na całe swoje późniejsze życie.

Cała historia wojny wiąże się w istocie z tymi walizkami, ponieważ życie dla wielu ludzi urodzonych w XX wieku jest rodzajem trwałego uchodźstwa – zagubionej tożsamości, zerwanych związków rodzinnych, podróży z jednej przestrzeni (domowej) w inną (obcą), której jedyny sens zawierałby się w samym dźwiganiu swojego dobytku, który daje jeszcze złudne nadzieję na odmianę losu i chroni od pogrążenia się w rozpacz („Kiedy dźwigają to wszystko mają jeszcze zajęcia, a póki jest coś do zrobienia, jest i nadzieja. Potem będzie już tylko gorzej” – S, s. 63). Kiedy Tulli pisze o postaciach z powieści „stłoczonych na walizkach” czy „uginających się pod ich ciężarem” w istocie myśli o bagażu, który niosą bohaterowie jej utworów jako metaforze ich późniejszego życia z doświadczeniem wojny jako najcięższym bagażem,

¹⁶ „Po wielu zmaganiach z **ciężarem materii w postaci kufrów, skrzyń, walizek, tobołów i w ogóle bagażu**, jakby to była przeprowadzka z Marsa na Księżyc, usadziłem rodzinę tutaj, gdzie jest wielce wygodne mieszkanie w ślicznej okolicy i nadzieja, że taniość życia tutaj zrekompensuje ciągi finansowe, jakie dostałem wskutek tych podróży”. List napisany w lipcu 1953 roku. Zob. J. Giedroyc, Cz. Miłosz: *Listy 1952–1963*, s. 123.

który będą nieść również kolejne pokolenia – druga, trzecia, a nawet i czwarta generacja „uchodźców”. Zaskakujące, że autorka *Awantury w lesie* mówi o tym już w jednym z pierwszych swoich wywiadów, tuż na początku swojej kariery literackiej. Otóż komentując problem schematów narracyjnych (banalnych „historyjek”), z których korzysta nieodmiennie w swojej prozie, warszawska pisarka mówi o „dziedziczeniu” przez dzieci wielu różnych „schematów” zachowań, sposobu patrzenia na rzeczywistość (itd.) swoich rodziców, które później „rozwijają”, „tworzą nowe”. W ten sposób ugruntowuje się nasz obraz świata. Pisarka przestrzega jednak, że to „doświadczenie życiowe” może się okazać koniec końców jedynie „zdradliwym obciążeniem:

Takie schematy dziedziczymy, potem dalej rozwijamy, tworzymy też nowe. To się nazywa nabywaniem doświadczenia życiowego. Doświadczenie życiowe często okazuje się trudnym bagażem, zdradliwym obciążeniem¹⁷.

„Najprawdziwsza sytuacja bez wyjścia”

Jedną z najczęstszych metafor przestrzennych, wielokrotnie powracających w twórczości autorki *Czerwonej szminki* jest rodzaj pułapki lub potrzasku, w którym tkwią bohaterowie. Dla wielu postaci ich beznadziejny los staje się przestrzenią, z której nie ma wyjścia. Doskonale wyobraża to sytuacja uchodźców w *Skazie*. Nawet jeśli te postaci jakimś cudem zostały uratowane przed losem, który czekał ich w schronie pod kinem (wraz „z warstwami żrącego wapna” – S, s. 175) i przewieziono ich „sunącymi taksówkami” do Ameryki, to koniec końców ich nowe miejsce zamieszkania wcale nie okazało się być lepszą przestrzenią, zapowiadany „ziemskim rajem” (S, s. 174). W ostatnich akapitach powieści okazuje się bowiem, że:

Żal był zapewne nazbyt wielki. Przywieźli go ze sobą, i choć robią wszystko, żeby o nim zapomnieć, nie potrafią. Bólu takiego, jak ten, który kiedyś przypadł im w udziale, nie uśmierzy żadne lekarstwo, nawet śmierć.

Szczęśliwe zakończenia nigdy nie bywają szczęśliwsze, niż to możliwe. Wydawałoby się, że przynoszą, tak samo jak wiosenne odwilże, obiecujący początek czegoś nowego, lecz jest inaczej. Odślaniają tylko przegniłą materią zawiedzionych nadziei.

S, s. 178

¹⁷ *Za plecami narratora...*, s. 79.

W takiej sytuacji egzystencjalnej, jak w ciasnej przestrzeni bez wyjścia, tkwi wielu bohaterów twórczości warszawskiej prozaiczki. Jednym z wyrazistszych przykładów jest Alojzy Piechota z powieści *W czerwieni* – najpierw strażak, później ochotnik wojenny. Jego wyjątkowo trudny los „zdemobilizowanego żołnierza” bez jednej nogi odzwierciedla duszna (przypominająca pokój Raskolnikowa ze *Zbrodni i kary*) przestrzeń pokoju na poddaszu, w którym śpi co noc „beznadziejnie zamotany w pierzynę i prześcieradło”, zaś jego amputowaną nogą – „niewidoczną” i „bezcielesną” – „szarpie nieznośny ból” (WCZ, s. 116). Niemal conradowską grozą napawają tajemnicze słowa tego bohatera, dwa razy wypowiedane w powieści: „Nie ma ucieczki” (WCZ, s. 48, 116).

Ludzie w powieści *Skaza* zostają uwięzieni „pomiędzy historyjkami”, w jakichś „przestrzeniach manewrowych” z dykty i styropianu, których zresztą pełno w całej twórczości Magdaleny Tulli. Nigdy więc te postacie nie trafiają do domu. Informacja o tym pada w *Skazie*, która – co myślę ważne w tym kontekście – poprzedza *Włoskie szpilki*:

Motorniczy kopnie w tło nie raz i nie dwa. Będzie kopał zapamiętale, gniewnie, aż odpadnie łąta z tektury i odsłoni dziurę wyciętą w tle. Przez otwór zdoła się wysliznąć, jego czapka w końcu zniknie z pola widzenia. Widocznie było mu pisane błąkać się odtąd pomiędzy historyjkami, w przestrzeniach manewrowych, wśród murów z czerwonej cegły. Omijać rdzawe platformy mechanicznych podnośników, nadeptywać na puste butelki porzucone w trawie. Nie trafi do domu, to rzecz pewna. Żadna bowiem droga tam nie prowadzi.

S, s. 128

Do swoich domów, tak jak tramwajarz z cytowanego fragmentu *Skazy*, symbolicznie nie trafi wielu ludzi urodzonych w rzeczywistości powojennej. Przede wszystkim za sprawą swoich rodziców, krewnych którzy wrócili z obozów, tak, jak matka, ze „wspomnieniem zimnej pustki w oczach”. *Włoskie szpilki* (a na tym tle również wcześniejsze powieści Tulli) można więc próbować czytać jako uniwersalną sagę o podobnych w realiach powojennego świata losach wielu rodzin, o „zainfekowanej” (WS, s. 60) przez widok śmierci i absurd wojny pamięci ludzi, które jak gen przenoszą się z pokolenia na pokolenie, pozostawiając potomstwo w poczuciu sytuacji bez wyjścia. Grozę tej sytuacji wyobrazić może chyba tylko ten straszny owadzi los muchy przedstawiony w *Trybach*, która „dopiero co wyswobodzona z

pułapki” jednej przestrzeni, wpada w kolejną i w kolejną, koniec końców nigdy nie wydostając się na upragnioną „otwartą przestrzeń”:

Dopiero co wyswobodzona z pułapki, jaką okazał się dla niej przedpokój Feuchtmeierów, mucha fruwa pod stropem ich piwnicy, daremnie uderza w lufcik zamknięty na głucho. Lecz gdyby nawet wyrwała się w końcu na otwartą przestrzeń, nie znajdzie tam wolności, tylko jeszcze jedno więzienie. Toteż i tam będzie trzepotała skrzydełkami bez wytchnienia, póki znowu nie wpadnie w jakieś otwarte okno. Ciąg miejsc, z których nie ma żadnego wyjścia, a do których otwarta przestrzeń także należy, wypełnia się po brzegi mieszaniną żalu i pragnień.

T, s. 83

Dla wielu postaci wyobrażeniem ich życia staje się zamknięta „na głucho” przestrzeń albo ciąg wielu różnych przestrzeni: korytarzy, kondygnacji, następujących po sobie pokojów, które nigdy się nie kończą. Jak w przypadku innego bohatera *Trybów* – narratora, który zwiedzając przestrzenie hotelu „Universum”, wchodzi w coraz to inne jego zakamarki, nie widząc jednocześnie końca swojej wędrówki. Jak sądzę modelem tego błędzenia powieściowych postaci w przestrzeniach światów przedstawionych i poczucia niemożności wydostania się z nich jest gorzka, u postaw nieliteracka rzeczywistość *Włoskich szpilek*, w której już dzieci w przedszkolu – „nad talerzami z zupą mleczną” – „ćwiczą się” w wyobrażaniu sobie takich sytuacji bez wyjścia. Od tej sceny w ogóle zaczyna swoją autobiograficzną powieść Magdalena Tulli:

Sytuację bez wyjścia najłatwiej sobie wyobrazić.

Ćwiczyliśmy się w tym przez długi czas codziennie rano przy stole nakrytym kraciatą ceratą, nad talerzami zupą mleczną. Podkładaliśmy sobie zagadki wyposażone w niebezpieczny mechanizm – jak szpiedzy amerykańscy, podobno szkoleni do podrzucania cywilom bomb w kształcie ślicznych kolorowych długopisów. Kogo wyrzucić za burtę, jeśli przeciążona łódź tonie na pełnym morzu? Brata czy siostrę? Zagadki nie miały rozwiązania, a kiedy zaczynało się przy nich majstrować, wybuchały i boleśnie raniły uczucia.

WS, s. 8

Pod koniec pierwszego rozdziału *Włoskich szpilek* znajdziemy jeszcze inny fragment:

Od czasu do czasu śnili mi się Niemcy. Z głowami podobnymi do czajników przechadzali się w naszym przedszkolu między stolikami, pokazywali palcem kogo zabiorą, upatrzonych ustawiali pod ścianą, a ci, już w pałkach, płakali wniebogłosy. Niemcy nie składali

żadnych propozycji, nikomu niczego nie obiecywali i nic od nikogo nie chcieli. Nie trzeba było podejmować żadnych trudnych decyzji. **Była to najprawdziwsza sytuacja bez wyjścia.**

WS, s. 20; podkr. K.D.-J.

Niewinna dziecięca zabawa oraz powracający co jakiś czas senny koszmar u dziewczynki z powieści obrazuje gęstą, duszną atmosferę powojennej rzeczywistości, w jakiej urodziła się i dorastała autorka *Szumu*. Świat Polski Ludowej, jego specyficznej aury zasilają przerażające historie o „najprawdziwszych sytuacjach bez wyjścia”, w jakich znalazło się tysiące osób w czasie okupacji. Pokolenie ludzi urodzonych i dojrzewających w tej rzeczywistości jest zatem, choć w sposób niejako bezwiedny, zanurzone w tych doświadczeniach, złożone z nich. Od wczesnych lat życia dręczą ich te same „zagadki”¹⁸, które dla ich rodziców miały wymiar rzeczywistych, niewyobrażalnie bolesnych dylematów. „Nie zastanawiać się więcej, czy mam przyjaciół dostatecznie bliskich, żeby u nich schować rodzinę. Jeśli nie całą, to może chociaż jednego syna? Ale którego? (WS, s. 75), „Co byś zrobił, gdyby niewyraźne ciemne postacie bez twarzy, zwane Niemcami, ścigały twoją rodzinę i gdybyś mógł ukryć wszystkich oprócz jednej osoby?” (WS, s. 9) – przykłady takich „zagadek” porozrzucane są po całych *Włoskich szpilek*.

Skąd jednak przedszkolne dzieci miałyby czerpać pomysły do swoich „zagadek”-bomb? Jak się zdaje „fabuł” i elementów topicznych dostarczają przede wszystkim koszmarnie wojenne losy szczególnej grupy ludzi, przede wszystkim narodu żydowskiego – tych, których niemiecki zbrodniczy plan *Endlösung* wyodrębnił z poszczególnych społeczeństw Europy. To w pisarstwie Magdaleny Tulli symboliczne postacie, na których Niemcy, we śnie głównej bohaterki *Włoskich szpilek*, „pokazują palcem”. To ci „wykluczeni”. Stale powracającym motywem tej prozy będą więc nie tylko „odpowiednio” zamknięte drzwi, ale również rekwizyt w postaci klucza.

W całej analizowanej w tej rozprawie twórczości spotkamy drzwi: „ciężkie”, „zatrzęsnięte”, „zabezpieczone”, „zabarykadowane”, „żelazne”, „stalowe”, „pancerne”, takie, które trzeba „wyważyć” (WCZ – s. 133, S – s. 95), otwierać „komisyjnie” (S, s. 101), do których trzeba się „dobijać” (WCZ – s. 93, T – s. 114, S – s. 87), albo za których otwarcie oferuje się pokaźne sumy („pięćdziesiąt tysięcy za jedno przekręcenie

¹⁸ Sama również pamiętam – mimo że urodziłam się znacznie później niż M. Tulli, bo w roku 1984 – przedziwne „zagadki”, które wymyślaliśmy z rówieśnikami podczas zabaw na podwórku. Nie pojawiały się co prawda w nich wprost postacie esesmanów, ale miały one na celu zbudowanie wyobrażenia „sytuacji bez wyjścia”. Pamiętam również, że im dramatyczniejsze było położenie bohatera zagadki, tym lepsza była „zabawa”.

klucza” – WCZ, s. 99). Pojawiają się także sceny, w których podmiot tekstu kładzie wyraźny akcent na zamknięcie drzwi na klucz. W *Snach i kamieniach* oprócz wielu par drzwi zamyka się również na klucz plac usytuowany w centrum miasta (SK, s. 23).

Są również w powieściach autorki *Awantury w lesie* całe fragmenty, w których ciężar i zamknięcie drzwi „na głucho” zdaje się mieć w poszczególnych scenach utworów wyjątkowe znaczenie. W powieści *W czerwieni*, w której głos Stefanii Neumann – ukochanej Kazimierza Krasnowolskiego zostaje „stłumiony przez kilka par ciężkich drzwi” (WCZ, s. 23), a kupcy „pozamykali się z żonami w pakamerach na zapleczu, zabarykadowali drzwi, żeby przeczekać najgorsze” (WCZ, s. 149). W *Trybach* nagły, nie wiadomego pochodzenia niepokój dopada narratora, więc „dla pewności zastawia drzwi ciężkim klubowym fotelem” (T, s. 45), w *Skazie* z kolei los uchodźców zamkniętych w schronie pod kinem, jak twierdzą mieszkańcy miasteczka: „kończy się na ciężkich drzwiach” (S, s. 153). Kwestia ta ma dwojakie znaczenie w badanej twórczości. Wiąże się po pierwsze z przedstawioną już przeze mnie problematyką zamkniętej kasetki (kasy ogniotrwałej o „pancernych drzwiczkach” – S, s. 35, „bez kluczyka, który gdzieś przepadł” – WS, s. 65) jako spadku-traumy po matce, która w świecie powojennym ukrywa sprawę swojego pobytu w obozach koncentracyjnych, również przed bliskimi, traktując ją jako najpilniej strzeżoną tajemnicę („udawało jej się jak dotąd utrzymywać to w tajemnicy” – WS, s. 116).

Ma to również związek z tym, jak w językach europejskich i kulturze funkcjonuje samo słowo klucz, czego Tulli-tłumaczka (z włoskiego, francuskiego, angielskiego) musi mieć, jak sądzę, szczególną świadomość. Nasz kulturowo zaprogramowany umysł, z uwagi na to, że w dawnych czasach „więcej było drzwi do krypt niż do domów” za każdym razem podpowiada nam, że za tymi zamkniętymi na klucz drzwiami ukrywa się coś cennego, „coś o duchowej wartości albo coś, co należy trzymać w niewoli”¹⁹. W swojej twórczości warszawska pisarka za pomocą właśnie pojęć „klucza” i „drzwi” buduje metaforyczny obraz „sytuacji bez wyjścia”, w jakiej znaleźli się ludzie, tak jak jej matka, w czasie Zagłady. To ci, którzy doświadczyli „wykluczenia” w szerokim znaczeniu tego słowa, obejmującym również rzecz najważniejszą, czyli prawo do życia. Dlatego takie pojęcia, jak: „wykluczyć”

¹⁹ C.P. Estés: *Biegająca z wilkami. Archetyp dzikiej kobiety w mitach i legendach*. Przekł. A. Cioch. Poznań 2001, s. 61.

(„wykluczony”, „wykluczone”)²⁰, „kluczowy(a)”, jak również sama figura klucza, którym pisarka metaforycznie otwiera drzwi pamięci matki, uzyskując w końcu jako dorosła już kobieta, „zamężna matka dwóch synów” (WS, s. 27) dostęp do wszystkich sekretnych spraw z jej przeszłości²¹, mają w twórczości autorki *Loterii* swoją szczególną reprezentację i znaczenie.

We *Włoskich szpilkach* znajdziemy cały rozdział, który nosi tytuł *Klucz*. Tytułowy „bohater” jako najważniejszy rekwizyt tej części powieści występuje tu również jako moment uzyskania dostępu do trudnej przeszłości matki, co ma niestety, jak mówi bohaterka powieści, miejsce dopiero w jej dorosłym życiu. Przez ten brak wiedzy bohaterka cierpi przez całe swoje dzieciństwo, obwiniając siebie o chłodną postawę swojej matki. Z kolei w rozdziale pt. *Komiczne sylaby* moment, w którym bohaterka gubi klucz staje się „początkiem wielu innych kłopotów, znacznie gorszych” (WS, s. 82), których dziewczynka „nie przeczuwała”. Chodzi o moment wejścia do innego – jeszcze gorszego niż przedszkole walczące przez „egzekucje” z zasikiwaniem łóżek – świata, pełnego upokorzeń i z pewnością spraw nie do udźwignięcia dla małego dziecka. Tych kwestii, które tak boleśnie znaczyły szkolne lata dziewczynki z *Włoskich szpilek*.

Osobne, wyjątkowe znaczenie wydaje się mieć w powieściach autorki *Kontrolera snów* czasownik „kluczyć”. Magdalena Tulli wiąże go w swoich utworach z jego dawnym, etymologicznym znaczeniem, które pochodziło z języka myśliwych i oznaczało „sidła” („kluczki”) oraz specyficzny bieg zwierzyny łownej („posuwać się do celu okrężną drogą, biec zygzakiem”²²). We wcześniejszych niż *Włoskie szpilki* powieściach „kluczą” ulice (SK, s. 40), bohaterowie (dorożkarz we *W czerwieni* – WCZ, s. 112) albo narrator z *Trybów* „kluczący wśród pięt i korytarzy” (T, s. 70), „kluczące” są ślady kroków studenta ze *Skazy*. Ukryte wcześniej pod kamuflażem sztabowych historyjek, właściwe znaczenie słowa „kluczyć” przynosi dopiero lektura autobiograficznej powieści Tulli, a właściwie jej sama końcówka, w której opisuje życie głównej bohaterki, córki byłej więźniarki obozu śmierci jako metaforyczne „kluczenie

²⁰ Szczególnie zabrzmiały w tym kontekście te zdania ze *Skazy*: „(...) zostali z niej jednak **ostatecznie wykluczeni** (z przestrzeni miasta – przyp. K.D.-J.) raz na zawsze usunięci z pola widzenia. Jakaż to ulga dla mieszkańców kamieni. Tak oto historyjka na ich oczach zmierzała prosto ku pomyślnemu zakończeniu (S, s. 153).

²¹ Panięskie nazwisko matki „jak zardzewiały klucz” otwiera „pierwszą, prawie nietkniętą przegródkę pamięci” (WS, s. 34).

²² A. Bruckner: *Słownik etymologiczny...*, s. 235–236.

po zaśnieżonym lesie”, a potem „patrzenie z wysoka na zdeorientowaną pogoń” (WS, s. 121). To ów „lisi” los Żydów²³ w czasie wojny: ciągle chowanie się, ucieczka” przed pogonią, „bieg zyzakiem”, żeby zmylić trop, którego koszmarny obraz odnajdziemy w ostatnim rozdziale *Włoskich szpilek* (którego *notabene* Dariusz Nowacki określił jako najbardziej zagęszczona metaforycznie częśćka, nie lada wyzwanie lekturowe²⁴) znamienne zatytułowanym *Ucieczka lisów*. Staje się on również losem samej Tulli, życiem dziedzicznym, który międzypokoleniowo „przemyka z jednego snu w drugi, z drugiego w trzeci” (WS, s. 143). I *et caetera*, i *et caetera*.

Zatem słowa–„klucze” wydobywałyby najważniejszą problematykę powieści Tulli. Mówi o tym w sposób literalny sama autorka *Skazy*, która jako „kluczową”, zarówno w swojej twórczości, jak i – czego mogę się jedynie domyślać na podstawie robionych przeze mnie badań – w życiu osobistym, określiła „scenę selekcji” ludzi przywiezionych do obozów Zagłady:

Przez te usterki głównego mechanizmu sceny niektórzy wrócili zza kulis, co w zasadzie nie powinno mieć miejsca. I zostali z tym, co tam widzieli. Ze wspomnieniem zimnej pustki, z którym nie można się uporać w żaden sposób. (...) Tę samą szkodę poniosło kilku statystów przebranych w mundury, którzy w **kluczowej scenie** selekcji wystąpili jako sędziowie – oni także zajrzeli za kulisy i widzieli

WS, s. 69–70; podkr. K.D.-J.

Ta „scena” jest, jak sądzę, kluczowa nie tylko w sensie twórczości i życia tej jednej autorki albo nawet w kwestii całej literatury Holocaustu. Jest „kluczowa” również dla nas wszystkich, dla stanu całej naszej (po)nowoczesnej rzeczywistości i kultury.

Właściwy kadr

Konfrontując *Włoskie szpilki* z poprzednimi utworami Magdaleny Tulli, można śmiało stwierdzić, że autorka *Trybów* do wydania swojej autobiograficznej powieści, pozwalała niejako interpretować siebie z nieco paradoksalnej perspektywy – tego, co nie zostało w nich powiedziane. Albo zostało jak dotąd przemilczane. Tego, co istnieje już

²³ „Farbowane lisy. Maskują się, wredne” – mówi jedna ze szkolnych „koleżanek” dziewczynki, głównej bohaterki powieści (WS, s. 132).

²⁴ D. Nowacki: *Wyzwolenie, ukojenie*. „Tygodnik Powszechny” 2012, nr 43, dod. „Angelus”, s. 46.

poza – jakby to można również określić – kadrem opisanej rzeczywistości. Celowo używam słowa kadr, ponieważ idiomy fotograficzne to jedne z najważniejszych figur językowych w analizowanej twórczości. Właśnie owo wyrażenie: „wychodzić poza kadr” czy też „znaleźć się poza kadrem” ma w powieściach Magdaleny Tulli szczególne znaczenie. Oto jeden z fragmentów *Włoskich szpilek* oddający tę specyficzną potrzebę pisarki do posługiwania się metaforą fotograficzną:

Gdyby istniało zdjęcie z tamtych czasów, ona byłaby na nim sama. Wychodziłaby z zza krawędzi kadru z lewej strony, kierując się przed siebie, w stronę grupki dziewczynek odwróconych do niej plecami. Jedna czy druga uchwycona jeszcze w półobrocie, ale większość już się oddalam wydużając krok, któraś z nich zdążyła zniknąć za prawą krawędzią, widać tylko obcas bucika zawieszony nad trotuarem. Zatrzymana na zawsze na tle epoki, odpowiednio szarym, równo przyciętym w prostokąt z białą obwódką, scena zmierza do swojej puenty, ale nie wiemy jakiej. Dziewczynka z lewej zbliża się, a te z prawej oddalają. I słychać śmiech. Śmiech mógłby ją zranić, ale tylko dzwoni w uszach. Ona prawie nie czuje bólu. To ból tak mały, że trudno nawet dociec skąd promieniuje. Z żołądka, z głowy czy z serca. Prawdziwy ból, ten nazbyt wielki, został wypchnięty poza kadr.

WS, s. 101

I jeszcze inny cytat, który pojawia się parę zdań później: „Obawiam się, że ta scena musi trwać, dopóki ból pozostanie ukryty **poza kadrem**, martwy, stężały, odcięty od niej, ode mnie i od świata” (WS, s. 101; podkr. K.D.-J.).

„Bycie poza kadrem”, poza ramą fotograficznego obrazu czy też ten tak wielki- „mały” ból, który nie mieści się w kadrze, to stale powtarzająca się formuła nie tylko we *Włoskich szpilekach*, ale też w całej tej twórczości. Przykładowo w *Snach i kamieniach* – „w kadrze” aparatu fotograficznego mieszczą się tylko te sprawy i rzeczy, które mają w rzeczywistości wymiar pragmatyczny, więc „nie mieści się to, czego bohaterowie w żadnym wypadku nie potrzebują” (SK, s. 70). Z kolei w *Trybach* narrator skierowuje swoją uwagę akurat na tajemniczą postać, która niestety nie znalazła się w kadrze zdjęcia (T, s. 111), a orkiestrę symfoniczną „ukryto gdzieś poza kadrem (T, s. 145). Z kolei w *Skazie* fotografie i fotografowanie świata objawiają swoje głównie znaczenie w „utrwalaniu” aktualnie ładu świata i panujących w nim zasad (na co wskazuje m.in. witryna zakładu fotograficznego, w której zmieniające się fotografie zapowiadają zmiany, „przetasowania” w rzeczywistości). W tym sensie – a pisze o tym

Marta Koszowy w artykule na temat agonicznej struktury powieści Tulli²⁵ – kadr w utworach warszawskiej pisarki mieści w sobie tylko pewne „role”, które ma do „odegrania” świat przedstawiony i jego mieszkańcy.

Do kwestii rozmiaru bólu, „który nie mieści się w kadrze”, jeszcze przed wybuchem obu wojen światowych, odnosiły się pierwsze prekursorskie prace psychoanalityczne. Dlatego, jak sądzę, patrząc na psychoanalizę jako na teorię powstałą na przełomie XIX i XX wieku, w świecie zafiksowanym na fotografii i oczarowanym jej możliwościami, dość łatwo przychodzi nam chyba uznać za naturalne fotograficzne metafory ludzkiej psychiki. Te głębokie związki psychoanalizy i obrazu fotograficznego, wynikające z narodzin w tym samym świecie rodzącej się nowoczesności, zdaje się świetnie rozumieć Tulli, która słowo kadr łączy właśnie z kwestiami proporcji. Ból jest w jej utworach zawsze „nazbyt wielki”, żeby zmieścić go – metaforycznie – w kadrze. Poza tym to wszystko, czego nie pomieści sztywna „rama” słowa, kodu, znaku, odpowiednio „skadrowany” obraz kultury i świata, zostaje „odcięte”, by w konsekwencji w jakiejś przestrzeni milczenia, poza językiem – stać się „martwym”. Stąd swoją matkę autorka *Snów i kamieni* określi najpierw jako właśnie „świat odcięty” (WS, s. 81).

Jednocześnie słowa i obrazy (fotografie) dyktują nam pewne role, w jakich istniejemy dla świata. „Słowa – przestępca i konwojent – unieruchamiają postacie w ich rolach. Nazwy wyznaczają ramy tego, co możliwe” – mówi narrator *Snów i kamieni* (SK, s. 74). W literaturze czy też ogólniej – kulturze – ma szansę zaistnieć tylko to, co mieści się w odpowiedniej „ramie”, czy to słowa, czy obrazu. A to, co się nie mieści, myśląc psychoanalitycznie – ulega ściszeniu, stłumieniu, obumarciu, a w konsekwencji „odcięciu” od kulturowej „witryny”. Zresztą idiomów i metafor, które odnoszą się do jakiejś i czyjejś egzystencji poza granicami sztucznej rzeczywistości widzialnej, jest w powieściach Magdaleny Tulli bardzo wiele, nie mówiąc o tym, że właściwie wszystkie światy przedstawione (architektonicznie to zawsze banalne, małe miasteczka) zdają się być jakby zawieszone w nieokreślonej przestrzeni, również nieokreślonych rozmiarów. Z drugiej strony to właśnie ta tajemnicza, wyobrażona przestrzeń – ta jakaś przestrzeń „poza kadrem” – zdaje się być zawsze ważniejsza niż sam oglądany, odpowiednio „przycięty” krajobraz.

²⁵ M. Koszowy: *Obecne nierzeczywiste. Apofatyczna reprezentacja jako agon na przykładzie prozy Magdaleny Tulli*. „Pamiętnik Literacki” 2013, z. 1, s. 112–133.

W każdej powieści Magdaleny Tulli coś się gdzieś dzieje poza i to właśnie, co dzieje się w tej jakiejś przestrzeni „manewrowej” dysponuje całą mocą sprawczą dla rzeczywistości przedstawianej. Przykładowo cała tragiczna historia uchodźców opowiadana w *Skazie* zaczyna się właściwie od „ławic piasku”, które naruszają konstrukcję ich domów. Przypomnijmy, że w powieści *Tryby* rzeczywistość pod podłogą hotelu „Universum” ma wpływ na to, co dzieje się ponad jego posadzką – na poczucie zagubienia i „zamętu w sercu”, jaki mają bohaterowie (T, s. 11, 37, 43). Świat Ściegów z *W czerwieni* koniec końców pali doszczętnie ogień, który ktoś kiedyś „zaproszył”, a który przez lata „tlił się pod podłogą” (WCZ, s. 124).

Podobnych przykładów można przywołać znacznie więcej, ale ja chcę zwrócić uwagę na to, że całe pisarstwo Tulli jest prześięknięte taką obsesją myślenia o tym, co jest pod spodem świata widzialnego? Na jakim – i tutaj też jest pytanie o ów rozmiar – gruncie wyrasta percypowalna rzeczywistość. To samo pytanie w pewien sposób pojawia się w książce László F. Földényiego, węgierskiego badacza sztuki, kiedy pisze o źródle melancholii we współczesnym świecie:

Język jest dźwięczny, lecz wcześniej czy później musi zamilknąć: on również jest dzieckiem milczenia. Słowa mówią mniej niż chcielibyśmy przez nie wyrazić (...) Słowo mówi mniej niż chcielibyśmy zakomunikować – ale fakt, że nie sposób wygnać z życia nieporozumień, wskazuje na to, iż nie chodzi jedynie o niedoskonałość techniczną, lecz o najpierwotniejszy paradoks języka, komunikowania siebie; słowa zdradzają niewiele, ponieważ tkwi w nich zbyt wiele treści; niezależnie od tego, co mówimy, o czym mówimy nasze słowa wyrażają nie tylko to, co chcielibyśmy zakomunikować. W ich głębi ukryty jest inny świat, świat niekomunikowany, który słowom tym nadaje życie²⁶.

Dlatego to, czego nie ma albo, co nie zostało dotąd wysłowione jest w prozie tej autorki swego rodzaju „melancholijnym” natręctwem, jej twórczo zorientowaną obsesją. Dlatego struktury powieściowe znaczone są tu motywami i figurami werbalizującymi brak i nieobecność, zaś na gruncie poetologicznym i językowym znaleźć można konstrukcje, które tworzą sieć niedopowiedzeń i przemilczeń, krążących wokół powidoków nieobecności, śmierci, w szerszym ujęciu odpowiadających Zagładzie.

Fotografia jest w twórczości warszawskiej pisarki utożsamiana z poświadczoną realnością, ale tą właśnie realność, Tulli nazywa równocześnie naiwną. Bowiem istnieje

²⁶ László F. Földényi: *Melacholia...*, s. 7.

ryzyko manipulacji – fotografie można przecież, jak mówi narrator, „podstępnie potasować” (S, s. 25), nadać im sztuczną fabułę, nie zawsze prawdziwą.

Z drugiej strony zdjęcie, które nie mówi, według słów Rolanda Barthes’a, nic więcej, jak: „to było”²⁷, sprawia, że fotografia to jedyna pamiątka po nas. Z tej perspektywy zdjęcia mają w sobie nieusuwalną obecność, dają „drugie” życie, mogą ocalać. W przypadku jednak zdjęć wojennych ocalane jest jedynie to, od czego jej ofiary chcą uciec. Dlatego koszmar Zagłady, choć wydaje się, że został realnie zakończony, nadal trwa na muzealnych zdjęciach, na których „skrzywdzeni na zawsze wystawieni są na widok publiczny, w niekompletnych strojach, rozpaczcy i poniżeniu” (WS, s. 74). Innymi słowy, w obliczu wojny to, co prywatne, rodzinne, domowe przestaje istnieć. „Przepada” wraz z całym życiem, z którym się kojarzy:

Oni na pewno woleliby zostawić po sobie inne zdjęcia. Te, na których widać, że kiedyś żyli inaczej. Zdjęcia z rakieta tenisową. Z psem. Pech chciał, że albumy rodzinne przepadły.

WS, s. 74

Niestety, powtórzę: „Pech chciał, że albumy rodzinne przepadły”²⁸. Dla przyszłych pokoleń, czego przykład w swojej twórczości daje konsekwentnie Tulli, pozostaje niestety tylko to, co ma być świadectwem tamtej historii sprzed prawie już wieku; to, co wystawia się obiektywnie w muzeach dla celów edukacyjnych („Uważa się, że każdy stanie się lepszy, jeśli zwiedzi taką wystawę, zwłaszcza młodzież szkolna,

²⁷ R. Barthes: *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Tłum. J. Trznadel. Warszawa 2006, s. 123.

²⁸ Jak się okazuje, nie myliła mnie intuicja, że ten niewielki fragment to niejako powtórzenie znacznie bardziej rozwiniętej myśli, z którejś z wcześniejszych powieści M. Tulli. W samej końcówce *Skazy* pojawia się taka oto refleksja dotycząca uchodźców: „Zdjęcia zrobione na placu gdzie ludzie ci znaleźli się wbrew swej woli i gdzie ich uczucia zostały podeptane, nie mogły się im spodobać. Życzyliby sobie z pewnością, żeby fotograf zniszczył je razem z kliszami. Gdyby się dowiedzieli, że zamierza przeciwnie, sprzedać je za okrągłą sumę jakimś obrotnym agencjom fotograficznym, byłiby oburzeni. Na dowód, że te zdjęcia przedstawiają obrazy pozbawione kontekstu, nic niewarte i fałszywe, mogliby pokazać liczne wyjęte z portfeli fotografie, na których, trudno nie przyznać, wyszli bez porównania lepiej. **I dopiero tamte, wcześniejsze zdjęcia**, gdzie widać ich jeszcze w pełni urody, zdrowia i pomyślności, **byłyby właściwą po nich pamiątką**. Oczy patrzące w przyszłość bez śladu przerażenia, ubrania prosto spod igły, jeszcze nie zszargane przez los. Oto, co powinno zostać ich wizytówką w tej historyjce, gdy sami już ją opuścili. Ale zdania uchodźców od początku nie wzięto pod uwagę w żadnej kwestii, więc tym mniej liczono się z nim teraz, kiedy ich już nie było” (S, s. 167–168). Zestawienie ze sobą tych dwóch fragmentów pozwala potwierdzić prawdziwość tezy, że uchodźców, bohaterów *Skazy*, można również utożsamiać z ofiarami Holokaustu, wskazując tym samym na wagę referencjalnych możliwości tego utworu. Co więcej, tak samo (wedle „fotograficznego” klucza) możemy również „przymierzyć” problematykę *Zagłady z Włoskich szpilek* do problematyki Trybów. W trzeciej w kolejności powieści Tulli znalazłam fragment, gdzie pojawia się taki opis zdjęcia „gimnazjalistów”: „Głowa przy głowie, stłoczeni po czterdziestu w każdej z ramek, pierwsze rzędy siedzą, ostatniej stoją na ławkach. Ramka przy ramce, rocznik przy roczniku. Naraz jeden rocznik spada z trzaskiem. Uczniowie leżą wśród odłamków szkła twarzami do ziemi, jak zabici żołnierze, na ścianie został po nich tylko jasny prostokąt” (T, s. 108–109); wszystkie podkr. – K.D.-J.

która wychowawcom zawsze wydaje się nie dość dobra” – WS, s. 74), bez należytej mu empatii, powtarzając tym samym niejako gest wojennego zbrodniarza („fotografa” tamtych czasów) wystawiania „na widok publiczny”. Współczesna kultura faworyzująca obraz adoptuje więc dla siebie tylko to: poniżenie, rozpacz i niekompletne stroje.

Rozdział VI
„SPRAWY NAJWYŻSZEJ WAGI” I „KWESTIA” SĄDU
OSTATECZNEGO

Waga spraw Sprawa (równowagi)

Na podstawie faktów z biografii Magdaleny Tulli oraz jej wypowiedzi w różnych wywiadach, rozmowach trudno nie odnieść wrażenia, że pisarka jest osobą wyjątkowo ciekawą świata. Zwłaszcza interesują autorkę *Trybów* wewnętrzne mechanizmy, które nim rządzą. Kiedy popatrzeć na zdobyte przez pisarkę wykształcenie (studiowała psychologię, zrobiła doktorat z biologii), jak również na to, czym się zajmowała zawodowo w swoim dotychczasowym życiu (w stanie wojennym była salową w szpitalu, pracowała w klinice kardiochirurgicznej przy perfuzji¹) oraz na paletę jej różnorodnych doświadczeń (uczestniczyła w eskapadzie na biegun polarny i prowadziła tam swoje doktorskie badania naukowe) czy zainteresowań (tuż po pięćdziesiątce zaczęła się interesować muzyką, grać na pianinie, śpiewać w chórze), to wyłania się z tego obraz osoby ciekawej różnych, często odmiennych spraw. Pisarka podejmowała pracę w miejscach, gdzie można podpatrzeć, z czego składa się w istocie świat. Zresztą o tych swoich różnych zajęciach Magdalena Tulli mówi dość często, przykładą do nich dużą wagę: „kusiło mnie, żeby obejrzeć coś, czego jeszcze nie widziałam”². Gdyby dodać do tego, co już wymieniłam jeszcze talent pisarski i pracę translatorską (nie tylko tłumaczenie literatury pięknej, ale również tekstów z zakresu nauk ścisłych), to można by z kolei uznać autorkę *Trybów* za „ekspertkę” od mechanizmów rządzących przestrzenią słowa. Fenomenologiczne zaciekawienie światem pisarki staje się oczywiste dla czytelników. O Magdalenie Tulli jako swego rodzaju „specjalistce” od tego, co „wewnątrz” pisał Adam Wiedemann już w recenzji *Snów i kamień*³, w miarę publikacji kolejnych utworów i wypowiedzi autobiograficznych taki wizerunek pisarki coraz bardziej się utrwała.

Wspomniany sposób myślenia Tulli o świecie nieliterackim i działania w nim ma swoje bezpośrednie odbicie w jej twórczości, wpływa na sposób, w jaki skonstruowana jest przestrzeń utworów i uformowane są w nich postacie. W prozie

¹ „Perfuzja jest potrzebna przy operacjach na otwartym sercu. Ktoś musi śledzić ciśnienie i skład chemiczny krwi puszczanej przez dreny i sztuczne płucoserce, w razie potrzeby w miarę szybko reagować”; zob. *Naród, który nie musi...*, s. 56.

² „Kusiło mnie, żeby obejrzeć coś, czego jeszcze nie widziałam” – mówi o przyczynie swojego wyjazdu na Antarktydę. „(...) pomyślałam, że znowu obejrzę coś, czego jeszcze nie widziałam” – powie o swoim pomyśle pracy salowej w klinice kardiochirurgicznej; zob. *Ibidem*.

³ „(...) bo ona (Tulli – przyp. K.D.-J.) jest z wewnątrz, a ja jestem z zewnątrz, patrzymy z dwóch różnych końców przez tę samą lunetę” – A. Wiedemann: *Uwaga: poemat!...*, s. 203.

autorki *Skazy* wszystko wydaje się złożone z pewnych elementów, ma swój wewnętrzny mechanizm. Wewnątrz rzeczy, pojęć, idei ukryte są tryby, których istnienie i działanie obnaża dosłownie w swojej prozie Magdalena Tulli. Z „trybików” (trybów) złożony jest w utworach warszawskiej pisarki czas⁴, przestrzeń (miasto)⁵, wojna (i władza)⁶, ludzkie myśli⁷, język i mowa („tryby” historyjek)⁸, ale również samo życie (jako sprawa biologii i losu)⁹ oraz cały wszechświat¹⁰. Ważna z punktu widzenia całej twórczości autorki *W czerwieni* jest także sprawa ekonomii i rządzących nią od wieków niezmiennych, brutalnych reguł – „trybów” fabrycznych maszyn, w które wpadają postacie. Ponadto w pierwszych czterech powieściach Magdaleny Tulli pojawia się specjalna grupa bohaterów odpowiedzialnych dosłownie za to, by „maszyna świata działała gładko, bez zgrzytów i niespodzianek” (SK, s. 29): „panowie w drelichach”, mechanicy, budowniczowie, majstrowie, krawcy, „ochotnicza gwardia porządkowa” i etc., a ich dzieci, jak napisze Magdalena Tulli w *Snach i kamieniach*: „po to uczyły się w przedszkolu sznurować i rozsznurowywać buciki, po to jadły wymachując łyżkami, owsiankę na mleku, by niezwłocznie dorosnąć i zasilić szeregi dbających o porządek” (SK, s. 24).

⁴ „A co to takiego czas? (...) Z czego jest zrobiony, w jaki sposób upływa? Czy podobny jest do sznurka odwijanego ze szpuli, czy raczej do noża, który tnę sznurek na kawałki? Czy jest tym, co obraca tryby zegarów, czy tym, co zegary miały w swoich trybach?” (SK, s. 63); „I wszystkie zdarzenia, jakie przemknęły obok hotelowych drzwi, mając w tle pomnik, na równi z nim staną się teraz przedmiotem demontażu” (T, s. 34);

⁵ „Miasto, jakie znają mieszkańcy, utworzone jest z pewnej liczby elementów, które mają określony kolor i kształt, ale nie mają stałego położenia” (SK, s. 76); „Wobec jawnej sprzeczności, płaczą się kierunki i przestrzeń rozpada się na niedopasowane fragmenty” (T, s. 73).

⁶ „Nim doszło do zaręczyn, wojna miała wciągnąć w swoje tryby młodego porucznika razem z pieskiem do butów, z chustkami do nosa zdobnymi w zawily monogram i z wesołym ordynansem, który nosił za nim oficerski kuferek” (WCZ, s. 62);

⁷ „Nigdy nie wiadomo, jaka myśl była źródłem tego, co się wydarza, ani w jaki sposób zdołała poruszyć mechaniczne elementy świata, by nadać wydarzeniu bieg. Nie sposób rozpoznać, czy myśli są skutkiem, czy przyczyną faktów dokonanych, produktem wiadomej maszynierii, czy tym co nadaje kierunek ruchowi trybów” (SK, s. 107);

⁸ „Trudno mu się powstrzymać (narratorowi – przyp. K.D.-J.) od pełnego gorczy pytania, kto naprawdę sprawuje władzę w tej przestrzeni, kto umieszcza w niej postacie, kto nadaje bieg zdarzeniom. Być może główne kwestie rozstrzygają się w trybach gramatyki (...)” (T, s. 127); „Ku końcowi historyjki warto liczyć już tylko na jedno: na zacinanie się reguł, na dobroczynny zamęt, który przytępi bezwzględność, z jaką skutek objawia się w ślad za przyczyną” (S, s. 171).

⁹ „Wieczorem, wyczerpany (murzynek – przyp. K.D.-J.), jakby przez cały dzień nakręcał tryby losu, na próżno przywołując upragniony zbieg okoliczności, zasypiał na dywanie” (WCZ, s. 119); „Po gładkich i lśniących stopniach fortepianowych akordów saksofony ześlizgiwały się niczym kłowni, których życie składa się z samych tanich żartów” (WCZ, s. 85);

¹⁰ „Oto tryby świata kręcą się wolniej niż kiedyś, zarówno z powodu zużycia elementów, jak i gorszego zasilania. Wolniej obracają się nieba z gwiazdami i ze słońcem, nawet obłoki suną wolniej, niemrawo ciągnięte na niewidocznych sznurkach przez zdezelowany motor” (SK, s. 35);

Ten porządek, symetryczny zbiór elementów ma utrzymywać w ryzach powieściowy świat, czynić go bezpiecznym i pozwolić mu funkcjonować w należyty, przewidywalny sposób. Jednocześnie ten problem, który inicjuje debiutancka powieść warszawskiej prozaiczki: problem rzeczywistości jako sprawnie (bądź przeciwnie) działającej maszyny (lub organizmu) stanie się w całej twórczości Magdaleny Tulli czymś niezwykle istotnym. Otóż we wszystkich utworach autorki *Loterii* świat jawi się jako pewien układ elementów, istniejących względem siebie w różnej konfiguracji, wzajemnie na siebie oddziaływujących. W analizowanych przeze mnie dziełach odnaleźć można zatem różnorodne reprezentacje takich schematów: biologiczne, psychologiczne, fizyczne, mechaniczne. Rzeczywistość w tych powieściach to również specyficzny układ polityczno-socjologiczno-ekonomiczny, a egzystencja bohaterów zdaje się skutkiem określonych rozwiązań architektonicznych (urbanistycznych), zastosowanych w przestrzeni światów przedstawionych. W końcu, odwołując się do wypowiedzi publicznej pisarki, można uznać samo życie za pewien schematem komunikacyjno-wyobrażeniowym, na który składają się, dziedziczone w zamkniętym kręgu rodzinnym i bezwiednie przyswajane przez nas „historyjki” o świecie¹¹.

Budowę rzeczywistości i sposób działania jej wielu elementów w pierwszej powieści *Sny i kamienie* odzwierciedlają dwa podstawowe układy (tryby). Z jednej strony mamy tutaj drzewo jako biologiczny (naturalny) system elementów:

Drzewo świata, jak wszystkie drzewa, z początkiem sezonu wegetacji wypuszcza delikatne złotawe listki, które z czasem nabierają ciemnozielonej barwy ze srebrnym połyskiem. Potem są żółte i czerwone, jakby płonęły żywym ogniem, a kiedy już spłoną, brązowieją i spadają na ziemię, poszarpane i dziurawe, podobne do spopielałych papierów, do przerdzewiałych na wylot blaszanek.

SK, s. 5

Z drugiej – w utworze Tulli pojawia się maszyna jako mechaniczny (kulturowy) odpowiednik sposobu działania natury. Ciśnienie soków krążących w drzewie zastępowane jest tutaj po prostu przez „koła zębate” maszyny:

Każąc rysować linie, budowniczoie opowiedzieli się za jedną z prawd możliwych do pomyślenia, za założeniem, które na zawsze pozostanie kwestią wiary, niesprawdzalność leży bowiem w jego naturze. Choć pozostawione w domyśle, nietrudno je odczytać. Głosi ono, że to

¹¹ *Za plecami narratora...*, s. 15.

nie siła kiełkujących nasion i nie ciśnienie soków krążących między korzeniem i koroną daje światu życie, tylko wprowadzają go w ruch motory, przekładnie i koła zębate, urządzenia obracające słońce, ciągnące chmury po nieboskłonie (...)

SK, s. 16

To jednak nie wszystko. Plan powieściowej rzeczywistości zakłada również, że drzewu świata odpowiada rosnące w przeciwnym kierunku – „w głąb ziemi” – „przeciwdrzewo”. To jego „ciemne” lustrzane odbicie, rodzaj antyrzeczywistości toczonej przez robaki:

Przez cały czas, także na początku sezonu wegetacji, kiedy jest najpiękniej i najwięcej ptaków śpiewa wśród gałęzi, rośnie w głąb ziemi wilgotne i ciemne przeciwdrzewo, obgryzane przez robaki. Podziemny konar jest przedłużeniem konara nadziemnego, każda gałąź połączona jest niewidocznym akweduktem z przeciwważnią przywaloną tonami ziemi.

SK, s. 5

Również w drugiej metaforze – w obrazie świata jako rozpędzonej maszynierii – objawia się przykra prawda o rzeczywistości, w jakiej żyją bohaterowie *Snów i kamieni*: „każda rzecz ma tu swoje wady, będące częścią jej natury, być może najważniejszą, która potrzebowała tylko czasu, żeby się ujawnić” (SK, s. 45). W swojej twórczości dla każdego pojęcia pisarka równocześnie przewiduje istnienie jego „ciemnego” lustrzanego odbicia – przeciwpojęcia: „Jak drzewo z przeciwdrzewem, tak każda na świecie rzecz połączona jest z przeciwrzeczcią a wszystko, co widoczne jest powiązane z czymś, co niewidoczne” (SK, s. 17). Drzewu odpowiada tutaj „ciemne przeciwdrzewo” (SK, s. 5, 17), rzeczy – przeciwrzecz (SK, s. 17), miastu – przeciwmiaсто (SK, s. 92, 108, 114), słowu – przeciwsłowo (SK, s. 92), wadze – przeciwwaga (S, s.), myśli – przeciwmysł (SK, s. 92, WS, s.), uczuciu – przeciwuuczucie (WS, s.), treści życia – jego przeciwtreść (WS, s.) i etc.

Jak sądzę, pierwsze akapity *Snów i kamieni* należałoby uznać za ważkie z punktu widzenia całej prozy autorki *Skazy*. Bowiem pokazują to, co najważniejsze, sposób, w jaki Magdalena Tulli rozumie w ogóle istnienie i działanie rzeczywistości – również tej nieliterackiej – czemu konsekwentnie daje wyraz w każdym ze swoich utworów. Podobny schemat funkcjonowania świata do tego, który autorka *Kontrolera snów* opisała w debiutanckim utworze znajdziemy we wszystkich jej powieściach. Zarówno we *W czerwieni*, *Trybach*, *Skazie*, jak i *Włoskich szpilkach* świat

przedstawiony składa się z dwóch podobnie scharakteryzowanych przestrzeni – „dolnej” i „górnej”, połączonych ze sobą w sposób nierozzerwalny, by jedna mogła oddziaływać na drugą. To rodzaj „kłopotliwej dwudzielnej symetrii” (T, s. 101), która zakłada, że jednej rzeczywistości odpowiada w granicach tego samego świata inna rzeczywistość, stanowiąca **przeciwwagę** dla tej pierwszej (WS, s.; podkr. – K.D.-J.). W powieści *W czerwieni* pod powierzchnią świata skutego lodem istnieje inny świat, odwrotnie, w którym „żar nigdy nie wygasa” (WCZ, s. 124). To świat, jak go określa narrator powieści, umarłych, którzy „wszystkim trzęsą” (WCZ, s. 143). W *Trybach* z kolei równowagę rzeczywistości udaje się utrzymać dzięki „długiemu ciągowi pomieszczeń” zbudowanym niczym „naczynia połączone”, w których wyrównuje się „lotna esencja” życia powieściowych bohaterów (T, s. 84). Choć to w istocie świat ukryty „pod darnią ogrodu, poniżej zwałów ziemi, w których dżdżownice i kręty drążą swoje korytarze” i „gdzie „rozciągają się perony kolejki” (T, s. 84). Świat *Skazy* tworzą dwie historyjki równoległe rozgrywające się w planie fabularnym powieści – jedna o trudnym losie uchodźców, w której „doszło do pospiesznych wysiedleń” (S, s. 60) i druga, w której „panują najlepsze wojskowe porządki” (S, s. 99). Pomiędzy tymi dwoma opowieściami, jak dodaje narrator: w „drugim obiegu kryminalnym”, krążą złowieszczo brzmiące wagony kolejki towarowej, przewożące postaci z jednej historyjki do drugiej.

Wiedzę i pewność o tym, czym jest w istocie ów świat w pierwszych czterech powieściach (opisany jako ten ukryty pod powierzchnią rzeczywistości) przynoszą ostatnie utwory pisarki – jawnie autobiograficzne *Włoskie szpilki* i *Loteria* (*Szum*). To świat Zagłady, z którego cudem ocalała matka pisarki, do którego „schodzi się głową w dół, prosto pod ziemię, między zwały gruntu, ciężkie jak gradowa chmura” (WS, s. 65–66), stanowi ukryty fundament świata przedstawionego – rzeczywistego świata Polski Ludowej, w którym rodzi się i dorasta autorka *Skazy*. Gdyby się zagłębić w tę kwestię, pozwala ona również odpowiedzieć na pytanie, dlaczego swoją pierwszą powieść warszawska prozaiczka zaczyna właściwie od opisu stworzenia świata. Ten quasi-mityczny obraz funkcjonowania „drzewa świata” i maszyny oraz wywiedzioną z tego rzeczywistość miasta *Snów i kamieni* Arkadiusz Morawiec uznał za parodię kosmogonii¹². Ale swój artykuł ten badacz napisał kilkanaście lat temu, prawie dekadę przed ukazaniem się *Włoskich szpilek*, w których warszawska pisarka ujawniła wprost, z

¹² A. Morawiec: *Sny i kamienie Magdaleny Tulli...*, s. 315.

czego zrodził się i na jakich podwalinach stoi jej własny świat. Stąd, jak można sądzić, w swoim pierwszym tekście, u początków swojej twórczości (która w perspektywie moich badań nad utworami Tulli i w mojej ocenie jest tą samą opowieścią o świecie po Zagładzie, kontynuowaną w całej prozie autorki *W czerwieni*) pisarka zarysowuje własny obraz stworzenia świata. Tę rzeczywistość, którą prozaiczka będzie opisywać we wszystkich swoich utworach (w pierwszych czterech powieściach mocno zakamuflowaną) w gruncie rzeczy funduje jeden apokaliptyczny świat wojny, którego figurą jest opisywana w debiutanckich *Snach i kamieniach* ciemna, wilgotna przestrzeń „przeciwdrzewa”, toczona przez robaki. W tym sensie autorkę *Kontrolera snów* można by stawiać obok tych artystów, badaczy, którzy czas Zagłady stawiają jako początek, najważniejsze źródło (po)nowoczesności, w której żyjemy – swoisty mit założycielski tego świata.

Podstawą tego mitu w powieściach Magdaleny Tulli, w przeciwieństwie do założeń, na jakich zazwyczaj opierają się w wielu kulturach wszelkie opowieści kosmogoniczne, jest immanentny brak równowagi bądź równowaga pojmowana w dość przewrotny sposób. Myślę tutaj o „idei mechanicznej równowagi świata” (SK, s.), którą autorka *Loterii* proponuje w *Snach i kamieniach*, a na której ufundowane są w gruncie rzeczy przestrzenie w każdym z utworów autorki *Loterii*. Ta idea zakłada jedynie iluzję harmonii, samą estetyczną symetrię świata przedstawionego:

Było tam dziesięć tysięcy par drzwi, z których przynajmniej połowę z miejsca zamknięto na klucz, ponieważ były nie do przechodzenia, lecz dla symetrii.

SK, s. 21

Majstrowie mają dość zdrowego rozsądku, by nie spodziewać się, że uwierzę w ich dobre chęci. Lecz gwizdzą na to, nie boją się wcale, zadowoleni, że znowu nie dali się na niczym złapać. Bo czy kasa ogniotrwała nie odnalazła się natychmiast, choć pusta? Czy nie dostarczyli odpowiednich pozorów dobrej woli, wymownych przejawów fałszywej gorliwości, z której dla równowagi musieli sami podśmiewać się po kątach?

S, s. 55

Cokolwiek, by sądzić o historyjce toczące się wokół placu, pomyślana została jako rzecz lekka i gładka. I nikomu to nie przeszkadzało. Dałoby się ją opowiedzieć w tonie powściągliwym, bez drżenia rak, bez konieczności roztrząsania dramatycznych kwestii. Jeśli nawet było w niej trochę bólu, to podszytego śmiesznością. A jeśli pojawił się policjant, to tylko dla swych zabawnych właściwości, inaczej mówiąc, po to, by puszył się w swym przyciasnym

mundurze. Przystojny student potrzebny był dla równowagi, żeby i służąca miała się w kim podkochiwać. Wszystko to skrojone na średnią miarę, tak żeby nie można się było udusić ze śmiechu i żeby nie przelała się ani jedna łza.

S, s. 68

Bohaterowie utworów Magdaleny Tulli mają poczucie, że żyją jeszcze w znanym sobie, bezpiecznym świecie, podczas gdy „ławice piasku” już od dawna przesypują się pod fundamentami ich domów (S, s. 57). Zwiastują to, co nieuniknione: wojnę, komory gazowe i piece krematoryjne, o których istnieniu najlepiej, żeby się zawczasu nie dowiedzieli. Niech lepiej nie wiedzą, że będą ofiarami „najbardziej bezlitosnych zdarzeń” (S, s. 11). To skomplikowałoby sprawę i z pewnością nie ułatwiło działań zaplanowanych przez oprawców, którzy w twórczości warszawskiej pisarki metaforyzowani są w postaciach generałów w długich butach, podległych im żołnierzy i pomniejszych „wykonawców robót” – owych „panów w drelichach”, którzy pojawiają się „zakulisowo” w każdej powieści.

W ten sposób autorka *W czerwieni* odzwierciedla koszmarny, „inscenizacyjny” wymiar Zagłady. O „kwestii ostatecznej” – *Endlösung*, można w istocie przeczytać w literaturze przedmiotu i we wspomnieniach ofiar, że była akcją zaplanowaną i pomyślaną w najdrobniejszych szczegółach. Jak w widowisku teatralnym określone przedmioty pełniły wówczas rolę rekwizytów, a przestrzenie i postacie pojawiały się w rzeczywistości jedynie dla utrzymania jej „równowagi”; dlatego, by ludzie idący na śmierć pozostawali do końca w przekonaniu, że komory gazowe są tylko łaźniami, w których wezmą kąpiel po morderczej podróży. „Przedsięwzięcie”, w którym ofiary Zagłady „uczestniczyły” miało się wydawać „lekkie i gładkie”, mimo tego, że było odwrotnie. Dlatego „lekke” teatralne dekoracje, przestrzenie w utworach Magdaleny Tulli, opisywane jako tekturowe, mają stanowić kontrast, przeciwwagę dla tak samo „ciężkiego” losu niektórych powieściowych bohaterów (uchodźców ze *Skazy*, narratora z *Trybów*, „grajków z cygańskiej kapeli” z *W czerwieni*, matki z *Włoskich szpilek i Loterii*). Żeby Zagłada milionów Żydów i innych ofiar wojny mogła dojść do skutku świat musiał być wówczas konstruowany – tak, jak błyskawicznie, naprędce powstawała przestrzeń obozów koncentracyjnych – „z dykty”¹³, zaś sprawy

¹³ W literaturze przedmiotu znajdziemy wiele opisów, w których obozy koncentracyjne przedstawia się jako przestrzeń prowizoryczną i iluzoryczną – „teatr”, „inscenizacja” zaplanowana, by bez trudu zgładzić miliony ludzi. Zwłaszcza przypominają się „stacje” i „perony” (ich zaimprovizowany wygląd), na które przybywali ludzie z transportów, a które miały udawać prawdziwe miejsca przyjazdu pociągów, a także

„najwyższej wagi”¹⁴ sprawcy tych zbrodni musieli traktować tak lekko, jak to tylko możliwe. Nie tylko dlatego, żeby móc w końcu uwierzyć, że faktycznie życie i ciała ofiar (milionów zabijanych dzieci, kobiet, mężczyzn...) nic nie znaczą, pomijać trudny do zaakceptowania dla zbrodniarza fakt, że „ciało, ledwie draśnięte, krwawi bez opamiętania”, że „ma swoją wagę” (T, s. 124). Ale głównie po to, by sami (co musieli zakładać autorzy planu *Endlösung*) nie wątpili w sens działań i założonego przez ich przełożonych celu, „tonąc”, jak ich ofiary „we własnym zwątpieniu, bez ratunku, samotnie” (WS, s. 70).

„Aniołowie o złotych rękach”. Magdalena Tulli i Hans Memling

Oba pozaliterackie światy, do których odnosi się w swoich utworach Magdalena Tulli: świat wojny i ten nowy świat „po”, którego początek dla Polaków stanowi konferencja jałtańska, zdają się mieć to samo źródło, które autorka *Awantury w lesie* określa jako „energia przemocy” (WS, s. 65). To z krążenia w świecie tej energii, twierdzi Tulli, wynika taki a nie inny charakter obu tych rzeczywistości – „podwórka pełne prymitywnej przemocy” (WS, s. 94) oraz pogarda i nienawiść tocząca od wewnątrz (wcześniej pogardzane) społeczeństwa. Tak zatem funkcjonują również małe społeczności miasteczek z tej prozy. Życie ich mieszkańców i jego swoisty przebieg (rytm) określa ten sam rodzaj energii, którą z racji jej ogromnej destruktywnej siły „podaje” się dalej, komuś innemu, ten ktoś zaś podaje ją innej osobie, a tamta jeszcze innej i etc.

W *Skazie* pierwotnych przyczyn strasznego losu uchodźców narrator upatruje już w niektórych „epizodach” z życia generała, np. w tym, w którym bito go butami po głowie. Podmiot tekstu zastanawia się więc: czy generał „zechce wziąć teraz odwet za wcześniejsze upokorzenia?” (S, s. 144). W innym fragmencie tej samej powieści,

oszukiwanie więźniów, że przybyli do „oboju pracy”, a nie do „oboju śmierci”, udawanie, że ci którzy nie przeszli obozowej selekcji idą do łaźni, a nie do krematorium i etc.

¹⁴ W *Snach i kamieniach*, w *Skazie* oraz we *Włoskich szpilkach* pojawiają się fragmenty opisujące świat przedstawiony (w domyśle: świat Zagłady) z perspektywy „spraw najwyższej wagi”. „Żadna fałbanka nie ma tu wagi spraw ostatecznych i spraw ostatecznych w ogóle nie przewidziano. Nawet, ci którzy skaczą z mostu do rzeki, czynią to z przyczyn banalnych i śmiesznych” (SK, s. 71); „Ciężar odpowiedzialności za pomyślność własną i rodziny to ciężar pytań bez odpowiedzi. Cały się bierze stąd, że w kwestiach najwyższej wagi możliwe jest tylko zgadywanie. Do wczoraj możliwe były jeszcze specjalne wyjścia, pewne furtki jeszcze były otwarte dla najbardziej zaniepokojonych, lecz raptem się zamknęły; wszystkie naraz zatrzęsły się z hukiem; w ten to sposób notariusz razem z rodziną znalazł się w pułapce” (S, s. 44–45); „Miała (matka – przyp. K.D.-J.) szczęście: ogień strawił dokumenty najwyższej wagi, o mniej ważne nikt nie pytał” (WS, s. 25).

odnosząc się do losu kolejnego bohatera utworu (sklepikarza, którego ograbiono, dewastując brutalnie jego stoisko z gazetami) narrator zapyta: „czy żal rozleje się, jak nafta z przewróconej bańki i wybuchnie płomieniami gniewu”? (S, s. 51). We *Włoskich szpilkach* świat PRL-u, pełen rozgoryczonych ludzi, których dziewczynka spotyka w szkole i wśród sąsiadów, toczy „energia cierpienia, żalu i nienawiści” (WS, s. 65), którą pozostawiły w tym świecie bezsilne wobec swojego losu ofiary Zagłady, a która przechodzi z pokolenia na pokolenie, znacząc – również tę naszą, najbardziej współczesną rzeczywistość – tą samą pogardą, z jaką zjawili się w niej kilkadziesiąt lat temu „generałowie” w „długich butach”. Stąd również wynika ta specyficzna melancholijno-senna atmosfera miasteczek z powieści autorki *Trybów*. Bowiem w przestrzeni utworów Tulli uwidacznia się ten sam problem: źle „wydatkowanej” energii, który warszawska prozaiczka określiła w ten sposób, komentując w jednym z wywiadów problem swojej depresji (z którą zmagала się przed napisaniem powieści *Tryby*). W przypadku melancholii, „energia” którą moglibyśmy przeznaczyć na konkretne działanie, „obraca się przeciwko nam” – mówi autorka *Czerwonej szminki*¹⁵. W tym sensie Magdalena Tulli, świadomie bądź nie, odnosi się do tej specyficznej „ociężałości”, jakiej doświadczają w swojej chorobie melancholicy, a którą największy polski teoretyk melancholii – Antoni Kępiński, przedstawiał właśnie jako kwestię niewłaściwie działającego mechanizmu wymiany energii pomiędzy człowiekiem a światem. To problem zaburzonego „metabolizmu energetycznego”¹⁶.

Kwestia obecnej w polskiej powojennej rzeczywistości melancholii wydaje się równocześnie czymś niemożliwym do rozwiązania, nie można usunąć energii „rozpaczy”. Siła zrodzona niegdyś u kogoś z jakiegoś żalu, nigdy nie przestaje krążyć w przestrzeni świata, ponieważ zawsze znajdzie się ktoś słabszy (z racji wieku, jego statusu społecznego i materialnego, sprawowanej władzy itd.), na którego można przerzucić swoją rozpacz i wściekłość – ten własny, noszony przez siebie ciężar. Dlatego problem przerzucania ciężaru przez jednego człowieka na innego jest stałym motywem w powieściach Magdaleny Tulli:

Z władzy i wpływów, które przypadły notariuszowi w udziale, wynikają dla niego pewne przywileje, łatwiej mu niż komukolwiek innemu przerzucić swoje ciężary na cudzy grzbiet. Jego

¹⁵ Zob. *Naród, który nie musi...*, s. 55.

¹⁶ A. Kępiński: *Melancholia...*, s. 56–58.

przykład skłania i innych, by czynili to samo na miarę własnych możliwości. Regułą jest w tej historyjce, że słabszy dźwiga najwięcej.

S, s. 29–30

„Toteż najsłabszy dźwiga wszystko” – kończy ten akapit narrator *Skazy*. Jak twierdzi jednak autorka *Snów i kamieni* bycie bezbronną ofiarą jest:

najbardziej upokarzającym doświadczeniem na świecie. Niszczącym. Dlatego na przykład instytucja zemsty zrobiła tak szaloną karierę. Ludzie nie chcą być niewinnymi ofiarami. Wolą szybko zrobić coś równie złego, jak to, co ich spotkało. Łatwiej dźwigać najgorszą winę niż upokorzenie¹⁷.

Zatem nawet ten najsłabszy będzie próbował pewnego dnia oddać komuś swój ból, przerzucić na kogoś jego nieznośny ciężar. Dlatego mała bohaterka *Włoskich szpilek* zastanawiać się będzie, jak „zrównoważyć przechył, który nadała jej życiu przeklęta kasetka” (WS, s. 76), część tego cierpienia, które przerzuciła na nią jej matka, była więźniarka obozów Zagłady. Podobną rzecz powie bohaterka *Loterii* (jak można się domyśleć to ta sama osoba):

Nieraz chciałam zrobić coś naprawdę okropnego, coś, co zrównoważyłoby sumujący się ciężar wszystkich upokorzeń. Żeby zapomnieć, ile ważą, trzeba rzucić coś naprawdę ciężkiego na drugą szalę.

L, s. 14.

Świat w analizowanych utworach wydaje się utrzymywać swoją równowagę zawsze kosztem kogoś, kto zapłaci odpowiednio wysoką cenę za czyjeś szczęście i spokój. Opisywane w *Snach i kamieniach* mityczne drzewo świata czerpie życiodajne soki z tego, co podziemne, pokątne, co nigdy nie ujrzy światła dziennego. „Jeśli bilans ma się zgadzać, musi zapłacić ktoś inny. Najlepiej, żeby potem niezwłocznie zniknął z oczu” (T, s. 42) – mówi jakiś głos w *Trybach*. „Ceną podejrzanych zysków, za którymi gonią ubrani w drelichy wykonawcy robót, jest rozpacz i wściekłość drugorzędnych postaci” – czytamy z kolei w *Skazie* (S, s. 17). „Piękne sukcesy, za które czyjeś dzieciaki zapłaciły życiem” – mówi z rozgoryczeniem we *Włoskich szpilekach* dziadek Vittorio (WS, s. 44).

¹⁷ *Naród, który nie musi...*, s. 67.

Problematyka, metafory i motywy ciężaru, wagi (balansu pomiędzy lekkością a ciężarem) – tak licznie reprezentowana w twórczości Magdaleny Tulli od pierwszego do ostatniego utworu, kieruje uwagę w stronę, jak sądzę, kwestii najważniejszej w tej prozie. A jeśli nawet nie najważniejszej, to scalającej wiele różnych, pojawiających się w utworach autorki *Loterii* trudnych do zrozumienia (które nieraz recenzenci nazywali „rebusami”¹⁸) elementów w jedną całość. Tą kwestią jest, jak myślę, wątek „sądu ostatecznego”, który pojawia się z pewnym widocznym zamysłem pisarki we wszystkich jej utworach.

Trzeba jednak od razu zaznaczyć, że ów motyw nigdy nie pojawił się wprost w żadnej z powieści autorki *Czerwonej szminki*. Natomiast wnikliwa lektura wszystkich tekstów warszawskiej prozaiczki pozwala zauważyć pewne wątki bliskie tej problematyce w każdym z jej utworów, począwszy od debiutanckich *Snów i kamieni*, a skończywszy na opowiadaniu *Loteria*. Jak na przykład sprawa samej rzeczywistości powieściowych miasteczek, która w każdym utworze wydaje się być zawieszona „na szalkach niewidocznej wagi” (SK, s. 14–15; T, s. 101), o egzystencji bohaterów tej prozy mówi się, że jest „rzucona na szalę” (S, s. 88), zaś we *W czerwieni* za wywołanie wojny narrator obwinia jedną z postaci – Kazimierza Krasnowolskiego, który „ciężarem swoich westchnień” – „przechylił szalę dynastycznych interesów i dyplomatycznych napięć” (WCZ, s. 27).

Już po tych przykładach można by się domyślać, że ta topika i motywy miary i wagi, ważenia, ciężaru i etc., mają w twórczości Magdaleny Tulli związek z najważniejszą kwestią w jej prozie, sytuującą się już poza literaturą – wojną i Zagładą. Moja intuicja badawcza okazała się słuszna, kiedy ukazały się *Włoskie szpilki*, a w nich, w początkowych fragmentach, odnalazłam tę scenę:

To w którymś z nich (albumów – przyp. K.D.-J.) znalazłam ten obraz. Wpatrywałam się w niego godzinami, nie mogłam oderwać wzroku, bo na tym obrazie palono ludzi. Strącani widłami wpadali w ognistą czelusć. Był i anioł, ale nie patrzył w ich stronę. Pod jego skrzydłami schroniło się kilka postaci z dłońmi złożonymi, jak do modlitwy, patrzących zaspanych wzrokiem na tamtych nieszczęsnych, których włosy zajmowały się już od płomieni.

WS, 17–18

Mała bohaterka powieści znajduje reprodukcję obrazu, w którymś z włoskich albumów malarstwa – jednym z wielu, które może do woli oglądać w mediolańskim domu swoich dziadków. Pewnego dnia nudząc się, siada na skórzanej kanapie w salonie i sięga po opasły tom, przypadkiem odnajdując w nim to dzieło. Dla dziewczynki ten obraz wydaje się być sprawą szczególną, ponieważ „wyjaśnia” dziecku kwestię „palenia ludzi”, o której pewnego dnia usłyszała w przedszkolu, a której nie mogła w żaden sposób pojąć („To można palić ludzi? W jaki sposób?” – WS, s. 16). „Więc to tak – myślałam sobie – więc tak to wygląda. I nikogo już o nic nie pytałam” – mówi *alter ego* małej Tulli (WS, s. 18).

Cóż to więc za obraz? Kto go namalował? Odpowiedź na to pytanie nie pada wprost w żadnym z fragmentów *Włoskich szpilek*, pozostawiając w ten sposób miejsce na domysł czytelnika. W tym sensie warszawska pisarka bardziej posługuje się opisem hypotypicznym, który jedynie sugeruje analogię z jakimś obrazem niż tak, jak w przypadku ekfrazy, która odnosi się do konkretnego dzieła sztuki¹⁹. Marta Cuber wskazuje na któryś z obrazów Hieronima Boscha (który dokładnie? *Sąd nad światem*? Tego już badaczka nie doprecyzowuje)²⁰. Gdyby jednak dokładniej przyjrzeć się pewnym szczegółom opisu obrazu (anioł, pod którego skrzydłami chroni się grupa ludzi, ludzie spadający w „ognistą czelusć”, ich włosy „zajmujące się od płomieni”...) to ta interpretacja wydaje się raczej chybiona (na obrazie Boscha nie pojawia się anioł ani „ognista czelusć”). Bliższe tego opisu jest natomiast to, co znajdziemy na obrazie Hansa Memlinga zatytułowanym *Sąd ostateczny*. Czy fakt, że niderlandzki artysta był niemieckiego pochodzenia, że obraz od wieków znajduje się w Gdańsku (mieście obecnie polskim, ale o historii związanej z Niemcami) miało jakieś znaczenie dla Tulli? – trudno ostatecznie stwierdzić.

Wydaje się, że dla autorki *Włoskich szpilek* znaczenie mogła mieć kompozycja obrazu, a przez to fakt, w jaki sposób Memling interpretuje sprawę „sądu ostatecznego” (jednego z najpopularniejszych tematów XV-wiecznego malarstwa), w centrum swojego obrazu umieszczając charyzmatyczną postać Michała Archaniola z wagą. Stąd właśnie sprawa miary i wagi jako alegorii boskich decyzji wydaje się w dziele Niderlandczyka najważniejsza. Ta kwestia okazuje się również najbardziej istotną we

¹⁹ Definicję hypotypozy jako opisu dzieła sztuki w literaturze podają za książką Adama Dziadka: *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*. Katowice 2004, s. 82

²⁰ M. Cuber: *Metonimie Zagłady...*, s. 243.

Włoskich szpilek, a patrząc przez pryzmat tego, co pisałam wcześniej – również i w całej twórczości Magdaleny Tulli.

Czas akcji *Włoskich szpilek* obejmuje kilkanaście lat po wojnie, okres, w którym rodzą się i dorastają dzieci byłych więźniów obozów koncentracyjnych, zaś sami byli więźniowie próbują na nowo ułożyć sobie życie. Dotyczy to również matki, która sama przeszła przez „pożar” wojny, w której „ogień strawił dokumenty najwyższej wagi” (WS, s. 25). Metaforyka i motywy ognia (pożaru, piekła) odnoszą się tutaj zatem wprost do czasu wojny i pieców krematoryjnych. Z tym, że porządek aksjologiczny z obrazu Memlinga zostaje przez autorkę *Awantury w lesie* odwrócony, „zniekształcony” przez niewinny umysł dziecka. Bowiem ci, którzy na obrazie spadają w „ognistą czeluść” (potępieni) to w oczach małej bohaterki *Włoskich szpilek* niewinne ofiary wojny, masowo spędzane do komór gazowych i palone w obozowych piecach („nieszczęśni”, których „włosy zajmowały się ogniem”). Natomiast postaci „z dłońmi złożonymi do modlitwy”, które na malarskich wizerunkach „sądu ostatecznego” symbolizować mają tych, którzy poprzez swe dobre uczynki zasługują na zbawienie, w prozie Magdaleny Tulli wydają się być odwrotnie: winni, stoją i patrzą obojętnie („zaspanym wzrokiem”) na cierpienie tych, którzy spadają w piekielne czeluści. Także sam anioł, który również „nie patrzy”, symbolizuje nieco inne wartości, niż te, które nadaje mu na swoim obrazie Niderlandczyk.

Jak sądzę zbyt ważnym motywem w powieściach autorki *W czerwieni* jest sam wzrok (o czym już pisałam przy okazji omawiania sytuacji matki Tulli), szczególnie ten „niewidzący”, by pomijać powyższe kwestie. O tym, jak – wychodząc również poza literaturę – powinno się kwalifikować postacie w powieściach warszawskiej pisarki, „które patrzą z dystansu”, i którym „emocje nie mącą umysłu”, mówi inny fragment *Włoskich szpilek*:

(...) lepiej wrócić do zagadek. A więc: co byś zrobił, gdyby niewyraźne ciemnie postacie bez twarzy, zwane Niemcami, ściagały twoją rodzinę i gdybyś mógł ukryć wszystkich oprócz jednej osoby. Emocje mącą umysł, lepiej więc spojrzeć na to z dystansu. Kto patrzy z dystansu, ma w głowie miarę i wagę spraw oraz świadomość, powiedzmy, boską. Nie drży i oczy nie zachodzą mu łzami.

WS, s. 9

Zatem niedoścignionym wzorem sprawiedliwego osądu jest tutaj postać esesmana. Tego, który jak anioł z obrazu Memlinga „patrzy z dystansu”, „ma

świadomość boską”, feruje wyroki na prawo i lewo, przez chwilę (na rampie, w „scenie selekcji”) ważąc w dłoni czyjeś życie. Poza tym, tę figurę anioła (aniołów), u którego ważniejsza od oczu (ich uważnego spojrzenia) jest sama ręka (jej gest), odnaleźć można w innych utworach Magdaleny Tulli. Przykładowo narrator *Skazy* porównuje majstrów współodpowiedzialnych za los uchodźców do „aniołów o złotych rękach” (S, s. 58), nazywając ich również w innym fragmencie powieści: „upadłymi aniołami zapleczy”, którzy „cenią się wysoko ze względu na pewne specjalne umiejętności, które posiadli w toku swoich machinacji” (S, s. 173). Oczy komendanta z tej samej powieści – jak czytam – pałają dziwnym „złotawym metalicznym blaskiem” (S, s. 108). W powieści *W czerwieni* z kolei „aniołki o złotych rączkach” zrzucają pewnego dnia z wysokości kamień, który zabija jedną z bohaterek tej powieści – Emilkę Loom (WCZ, s. 16).

To zatem dosłownie ów gest ręki („nieznaczny”) decydował podczas II wojny światowej o życiu lub śmierci wielu ludzi. Postać anioła, który na obrazie Hansa Memlinga trzyma w dłoni miecz, a na nim wagę, wydaje się więc w sposób szczególny korespondować z postacią esesmana, który w powieściach Magdaleny Tulli waży w swoich dłoniach miliony ludzkich losów. W „scenach” Zagłady z pewnością „było coś z sądu ostatecznego”. Taka sugestia tkwi w utworach autorki *Skazy*, ale odnaleźć ją można również w pracy Antoniego Kepińskiego (zarówno psychiatra, jak i pisarka łączą zainteresowanie Zagładą i melancholią). Oto jeden z najbardziej przejmujących fragmentów *Rytmu życia*:

Jednym z obozowych obrazów, które obok kominów krematoryjnych stosów nagich, wyniszczonych ciał utkwia na długi czas w pamięci ludzkości, jest scena selekcji na rampie. Tłum kobiet, mężczyzn, starców, dzieci, bogatych i biednych, pięknych i brzydkich defilował przed lekarzem SS, stojącym w postawie władcy i sędziego. Nieznaczny ruch ręki tego człowieka decydował, czy stojący przed nim drugi człowiek pójdzie za chwilę do gazu, czy też dana mu będzie możliwość przeżycia choćby kilku dni lub miesięcy. **Było w tej scenie coś z sądu ostatecznego;** ruch ręki kierował do ognia lub dawał sposobność ocalenia. Ci, co czekali na wyrok, zazwyczaj nie wiedzieli, co ich czeka. Wiedzieli tylko, że ruch ręki jest ważnym znakiem w ich życiu, coś oznacza, ale co, pozostało dla nich nieraz tajemnicą, aż do chwili gdy w otworze sufitu rzekomej łaźni ukazywał się głowa w masce gazowej. Gdy więźniowie szli do selekcji i wiedzieli, że idą do gazu, ostatkiem sił starali się wyprostować, maszerować sprężystym krokiem, by zrobić na lekarzu SS dobre wrażenie i znaleźć się po jego prawicy²¹.

²¹ A. Kępiński: *Rytm życia*. Kraków 1987, s. 79.

ZAKOŃCZENIE

Magdaleny Tulli doświadczenia „narratora”

Znalezienie Magdaleny Tulli miejsca na mapie historycznoliterackiej długo wydawało się krytykom i badaczom tej prozy niemożliwe²². Na tyle, że kwestie te niemal całkowicie pomijano, skupiając się, jak wtedy sądzono, na innych, bardziej podstawowych pytaniach: na przykład, czy te utwory można w ogóle odczytać²³, albo czym są dzieła warszawskiej pisarki (a może poetki?) z punktu widzenia ich genologii? Zatem pierwsze lata recepcji badanej przeze mnie prozy, o czym już wspominałam we wstępie do niniejszej rozprawy, stały raczej pod znakiem działań przeciwnych: autorce *Loterii* „szykowano” miejsce całkiem osobne w historii literatury polskiej. Ze względu na „ekscentryczną zawartość” powieści Magdaleny Tulli²⁴, stawiano je (zwłaszcza trzy pierwsze: *Sny i kamienie*, *W czerwieni*, *Tryby*) na antypodach tego, co znane, z dala od tematów „oswojonych” w rodzimej literaturze. Biorąc pod uwagę oryginalny styl, tematykę, język tych powieści, trudno było na przykład wpisać ich autorkę w grono rówieśników – twórców, którzy odpowiadaliby „metrykalnie” pisarce urodzonej w 1955 roku. Bowiem wtedy jej utwory musiałoby coś łączyć z utworami pisarzy, którzy tak, jak Magdalena Tulli dorastali w świecie po Zagładzie, np. Pawła Huellego, Anny Janko, Marka Bieńczyka, Stanisława Esden-Tempskiego, Janusza Rudnickiego, Izabeli Filipiak, Anny Boleckiej, Piotra Szewca...²⁵

²² Choć można wskazać pewne próby umiejscowienia twórczości Magdaleny Tulli na takiej mapie. Jedną z nich było zaliczenie przez Przemysława Czaplińskiego autorki *Snów i kamieni* do „nieepickiego modelu prozy” – tendencji, która była zarówno kontynuacją tzw. „rewolucji artystycznej w prozie”, jak i nawiązaniem do tradycji wypracowanych jeszcze w twórczości międzywojennej („poetyckiego modelu prozy”, reprezentowanego m.in. przez utwory B. Schulza). Badacz zaliczył do „nieepickiego modelu prozy” pisarzy należących do różnych pokoleń i stosujących różne strategie nieepickości w prozie: „Są to – by wymienić najgłośniejszych – Jerzy Pilch, Magdalena Tulli, Natasza Goerke, Marek Bieńczyk. Użyte w stosunku do ich utworów określenie »nieepicki model prozy« sygnalizować ma oprócz wspomnianej ciągłości – także podstawowe cechy tego modelu: poetyckość, czyli nadorganizację językową, opieranie wypowiedzi narracyjnej na interferencji małych i wielkich figur semantycznych, a także otwartość na trzeci z rodzajów – dramatyczny”. P. Czapliński: *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976–1996*. Kraków 1997, s. 140. Jednak znacznie częściej podkreślano „osobność”, nieuchwytność prozy Magdaleny Tulli, której nie sposób zamknąć w krytyczno- czy historycznoliterackich kategoriach.

²³ A. Morawiec: *Miasto jest snem*. „Fraza” 1996, nr 11/12, s. 194–197 lub – Ibidem: „*Sny i kamienie*” *Magdaleny Tulli*, s. 310.

²⁴ Posłużyłam się tutaj wyrażeniem Marka Zaleskiego z jego recenzji *Snów i kamieni*; zob. Ibidem: *Kometa Magdalena Tulli*. „Tygodnik Powszechny 1995, nr 10, s. 13.

²⁵ Zapewne można by wskazać pewne podobieństwa pomiędzy poszczególnymi utworami tych autorów, jednak – jak przypuszczam – trudno ich (bez szerszych zastrzeżeń i skrupulatnych wyjaśnień) zaliczyć

Zapewne nie spodziewano się, że Magdalena Tulli (nie mogąc doczekać się, na co też powoływałam się już we wstępie, na „porozumienie z innymi” drogą literatury) sama niejako wskaże sobie miejsce w określonej wspólnotie literackiej. A uczyniła to, jak myślę, publikując swoje ostatnie autobiograficzne utwory – powieść *Włoskie szpilki* i opowiadanie *Loteria*, które ujawniły, że kwestia Zagłady stanowi problematykę leżącą u podstaw całej twórczości autorki *Trybów*. Moment przełomowy w życiu prywatnym Magdaleny Tulli, kiedy matka chorująca na Alzheimera niespodziewanie odsłania „tajemnice” przeszłości (mówiąc o swoim pobycie w obozach, związanych z tym traumatycznych zdarzeniach takich, jak śmierć jednej z siostr z dziesięcioletnim synkiem), staje się jednocześnie momentem przełomowym w jej życiu twórczym. W 2011 roku – kiedy ukazują się *Włoskie szpilki* – warszawska pisarka niejako sama lokuje się w upragnionej „wspólnocie spraw”²⁶, wpisując w ten sposób również swoje wcześniejsze utwory (do których kluczem jest jej ostatnia powieść) w literaturę tak zwanego „drugiego pokolenia”²⁷.

Z drugiej strony, tematyzując w swoich powieściach życie dzieci ofiar Holocaustu (ale także ich wnuków, które reprezentują w ostatniej powieści synowie Tulli, na których „choroba” wojny również się przeniosła „przez spojrzenia, westchnienia, dotyk” matki – WS, s. 74), autorka *W czerwieni* robi to w sposób sobie właściwy – „osobny”. Pisarka ukazuje dziedziczenie traumy, trudną kwestię postpamięci²⁸, gdy to, co przeżyli rodzice okazuje się obciążeniem także dla dzieci. Służy temu właśnie motyw **ciężaru**, (równo)wagi jako figur alegoryzujących owo głęboko podszyte rozpaczą i melancholią życie w polskiej rzeczywistości po wojnie. Dlatego tak ważny w utworach pisarki wydaje się świat Środkowej Europy²⁹ – jako przestrzeni „obciążonej” dosłownie krematoryjną substancją Zagłady, jak również

do jednej pokoleniowej formacji, która realizowałaby identyczny model prozy czy taką samą strategię artystyczną.

²⁶ *Wszyscy jesteśmy ofiarami...*, s. 16.

²⁷ Na temat literatury „drugiego i trzeciego pokolenia Ocalonych” pisze (między innymi) Marta Cuber w części swojej pracy, zatytułowanej *Rodzinne historie lęku*. Zob. M. Cuber: *Metonimie Zagłady. O polskiej prozie lat 1987–2012*. Katowice 2013, s. 52–56.

²⁸ „Postpamięć” w ostatnich latach stała się jednym z najważniejszych zagadnień nie tylko w literaturoznawstwie, ale w całej humanistyce – świadczy o tym chociażby tom wydany w serii „Nowa Humanistyka”: *Od pamięci biodziedzicznej do postpamięci*. Red. T. Szostek, R. Sendyka, R. Nycz. Warszawa 2013.

²⁹ Zwraca na to uwagę Anna Węgrzyniak w swoim artykule nt. przestrzeni w prozie Magdaleny Tulli. Badaczka wskazuje, że prawie w każdej powieści autorki *Skazy* „rozpoznajemy jakieś miasto Środkowej Europy”. Por. Eadem: *Przestrzeń w prozie Magdaleny Tulli*. W: *Od poetyki przestrzeni do geopoetyki*. Pod red. E. Konończuk, E. Sidoruk. Białystok 2012, s. 216.

pozostałymi po niej strzępami narracji, poholocaustowym językiem, w którym „najmniej kłopotliwą pozycją są frontowe powiedzonka” (WS, s. 64). Problem „drugiego pokolenia” autorka *Snów i kamieni* przedstawia więc również (a może przede wszystkim?) jako problem ojczystego języka, „okaleczonego” przez obcą mowę okupanta, pełną pogardy i nienawiści. Słowa mają u Tulli dosłownie więc postać „bezbronnych ciał, wystawiających się na pośmiewisko” (WS, s. 80), a przestrzenie nazw, co pojawia się już w jej debiutanckiej powieści, wypełnione są szczególną treścią, w których – znamienne – zapisane zostały „obrazy” torowisk:

A przecież tory, dokądkolwiek prowadzą, nigdy nie opuszczają rozległych obszarów nazwy (...) Przestrzenie nazwy wypełnione są niekończącymi się torowiskami, przy których miasta tworzą się na krótko i tylko w razie potrzeby i zaraz potem znikają, jak czerwone światełka semaforów w szarościach zmierzchów.

SK, s. 54–55

„Nazwy wyznaczają ramy tego, co możliwe” (SK, s. 74) – można przeczytać również w tej samej powieści. Zatem pod znakiem tego specyficznego „ciężaru” języka stoi egzystencja całego pokolenia warszawskiej prozaiczki, choć urodzonego co najmniej dekadę po zakończeniu wojny. W tym sensie, w zasadzie od pierwszej powieści Magdaleny Tulli jako jeden z najważniejszych problemów pojawia się problem historii („historyjek”) i „narratora”. W tej perspektywie autorka *Loterii* przedstawia owo „drugie pokolenie” (pokolenie urodzonych po Zagładzie, ale doświadczających jej pośrednio) jako borykające się w życiu z trudnościami w istocie „metaliterackimi”. Jak opowiadać o tym, co trudne, bolesne, jakich używać wtedy środków? Kogo obsadzić w roli „postaci pierwszoplanowej”, jak odmalować „tło” historii? Świadkowie Zagłady, jej „bohaterowie” wybierają więc albo drogę milczenia (co robi matka z *Włoskich szpilek* przez niemal całe swoje życie), albo przeciwnie, chętnie poddają się (terapeutycznej?) mocy opowieści – dają świadectwo. Co innego „post-świadkowie”, którzy, chcą nie chcąc, za sprawą swoich rodziców, stają się „narratorami” tamtych zdarzeń. „Nie przywieźli mnie do obozu” – mówi bardziej z żalem niż złością bohaterka *Włoskich szpilek*, odgrywająca różne „role” w zmieniającym się za sprawą choroby świecie swojej matki. „Sama mnie tam wtrąciła mimochodem, jakby przez nieuwagę, i nie było jej z tego powodu ani trochę przykro” (WS, s. 36).

Zatem metafikcyjny charakter tej prozy, jak niegdyś sądzono: „literatury zrobionej z literatury”³⁰, nie musi oznaczać wcale (i to kolejny dowód na to), gry z konwencją, ale jest wyrazem postawy egzystencjalnej Magdaleny Tulli jako dziecka ofiary Holocaustu, w której traumatyczne wydarzenia są jedynie „opowieściami o nich”, natomiast ich istota („prawdziwa historia”) wpada w jakiś obszar, którego nie sposób pochwycić. Stąd autorka *Czerwonej szminki* konsekwentnie miesza porządek rzeczywistości z porządkiem samych znaków, literatury, zaś pisanie (co oznacza konstruowanie „narratora”, „bohatera”, ale również – problemy z „tłem”) to odpowiednik życia takiego „post-świadka” zdarzeń, dla którego w symbolach języka (bo gdzie indziej?) ukryta jest przeszłość, jej bolesna rzeczywistość. W swym najgłębszym sensie, nie jest więc ta proza „pisanem o pisaniu”, ale o gorzkich „doświadczeniach narratora”, o których artystka opowiada z taką wiarygodnością jakby były jej własnymi:

W życiu także wszyscy jesteśmy narratorami naszych spraw. Doświadczeniem narratora nie jest pisanie, ani nic związanego z literaturą. Jego doświadczeniem jest sytuacja, w której odpowiada się za wszystko nie mając wpływu na nic. To jest bardzo częsta sytuacja, wielu ludzi w niej tkwi, znosząc krzywdy i poniżenie, które z niej wynikają. Zawsze opiera się ona na nadużyciu i ci ludzie zgadzają się z nią z konieczności, bo nie mają władzy potrzebnej, żeby ją zmienić³¹.

Dlatego to „bycie narratorem w życiu”, „sytuacja, w której odpowiada się za wszystko, nie mając wpływu na nic” zajmuje centralne miejsce w analizowanej przeze mnie twórczości, ale staje się również, jak sądzę inspiracją dla innych współczesnych pisarzy³². „Być może główne kwestie rozgrywają się w trybach gramatyki (...)” – czytamy w powieści *Tryby* (T, s. 127), a przytoczyć tu można także słowa z innego utworu:

³⁰ D. Nowacki, *Zawód: czytelnik. Notatki o prozie polskiej lat 90.* Kraków 1999, s. 58.

³¹ *Pisanie jako porozumienie...*, dostęp: 12.09.2012.

³² Na marginesie: proza Z. Papużanki, która reprezentuje już „trzecie pokolenie” pisze niemal tak samo, akcentując ten sam „metaliteracki” charakter życia kolejnych pokoleń ofiar Zagłady. „I nigdy nie będzie jasne, kto jest narratorem, kto postacią, kto tłem, kto bohaterem, czyje są słowa, które się piszą. Tylko kto przegra, kto przegra, to zawsze wiadomo od początku.” (S, s. 5). Za pisarza „trzeciego pokolenia” bywa również uważany P. Paziński, autor *Ptasich ulic* i *Pensjonatu*. Zatem „ciężar” jest przekazywany dalej, dziedzicząc go kolejne pokolenia.

Ale narrator rozumie, że nie ma dokąd odejść. Przywilej arogancji także nie jest mu dany. Ten rodzaj życia, który mu przypadł, o ile w ogóle można to nazwać życiem, nie oferuje możliwości wyboru. Za całą treść egzystencji wystarczyć musi historyjka wytrząśnięta przez kogoś z rękawa.

T, s. 5

W swoich utworach (coraz wyraźniej, w coraz bardziej jawny sposób w tych późniejszych) autorka *Awantury w lesie* ustawia się w roli „narratora” Zagłady. Jej dominującą rolą w życiu jest opowiadanie o traumie, przekazywanie jej dalej. Za „całą treść egzystencji wystarczyć musi historyjka wytrząśnięta przez kogoś z rękawa”, będąca jednocześnie, podkreślmy, nie jego „historyjką”. Dlatego życie takiego „narratora”, drugopokoleniowej ofiary wojny, nie ma w istocie początku. W tym względzie Magdalena Tulli zgadza się z Hanną Krall, która pisze o dzieciach i wnukach „Tamtych”, które próbują „opowiadać”, ale są to „historie” („to w ogóle nie są historie”) bez środka i początku:

Historie opowiadane przez Tamtych, którzy przeżyli, mają swój początek, środek i zakończenie. Zakończeniem jest fakt zdumiewający ich samych: że żyją. Dzieci i wnuki Tamtych też próbują opowiadać, ale są to historie bez środka i bez początku. Kończą się tam, gdzie powinny się zaczynać. Szczerze mówiąc – to w ogóle nie są historie³³.

We *Włoskich szpilek* znajdziemy fragment, który odpowiadałby niemal słowo w słowo temu, co opisuje reporterka. Magdalena Tulli zauważa w tym utworze, że życie ofiar Zagłady, a przez to ich dzieci i następnych pokoleń to „same dalsze ciągi bez żadnego początku, stare, zasupłane wątki, wleczone nie wiadomo skąd, nie wiadomo dokąd”; początek jest „tam, gdzie tkwi chorągiewka, chyba, że wyjmie ją ktoś inny i przeniesie gdzie indziej” (WS, s. 22–23).

Można by więc stwierdzić, że literacka refleksja Magdaleny Tulli nadaje rangę samej „literackości” jako innemu sposobowi mówienia o tym, co ważne, choć bolesne. Twórczość autorki *Trybów* pozwala docenić opowiadanie „historyjek”, zwłaszcza zaś dostrzec rolę literatury jako miejsca – chyba jednego z ostatnich – próbujących „porozumiewać” się ze światem w kwestiach, o których w żadnej innej przestrzeni nie da się mówić. W tym sensie, jak sądzę, autorka *Włoskich szpilek* stworzyła nową

³³ H. Krall: *To ty jesteś Daniel*. W: Eadem: *Dowody na istnienie*. Poznań 1995, s. 59.

kategorię myślenia o związku literatury z rzeczywistością nieliteracką³⁴, nadając pojęciom *stricte* literaturoznawczym – jak „narrator” – rangę i „ciężar” czyjegoś prawdziwego życia. W ten sposób Tulli przesuwając, co jest jej niebywałym sukcesem jako „tylko” pisarza, kategorie i pojęcia literackie w przestrzeń dotykającą *in crudo*, samej egzystencji.

Równocześnie ważność tej prozy (jej **ważność i ciężar**) polega na tym, że autorka *W czerwieni* próbuje lokować „stare” problemy w „nowych” znaczeniach i sensach, otwiera sposoby patrzenia na nie w wielu różnych perspektywach. To pozwala czytać utwory Magdaleny Tulli w wymiarze np.: feministycznym (jak problem relacji kobieta-matka – świat, o czym pisałam w trzecim rozdziale niniejszej rozprawy), nowego historyzmu (historia przenoszona i „opowiadana” przez „zmysły”), zarazem psychoanalizy i kulturoznawstwa (sprawa fotografii uwikłanej w metafory z zakresu psychoanalizy, o czym pisałam w piątym rozdziale pracy), ale również w kontekście literatury światowej (co pokazywałam na przykładzie związku analizowanego pisarstwa z twórczością Doris Lessing) czy samych problemów metodologicznych, z którymi boryka się obecnie cała teoria lektury tekstu. Interpretacja twórczości Magdaleny Tulli pozwala ponadto docenić w badaniach nad literaturą rangę samego życia twórcy, tego, co w jego utworach dochodzi do głosu jako intymne, prywatne. Najważniejsze więc, jak sądzę (a co stanowi w istocie podstawowy cel niniejszej rozprawy doktorskiej) to ujawnienie i podkreślenie znaczenia tej **melancholijnej** metaforyki języka (tej, której w domu w pierwszych latach swego życia „uczyła się” sama Tulli), którym w istocie wszyscy mówimy jako mieszkańcy środkowoeuropejskiej przestrzeni, toczonej od czasu wojny przez „energię żalu i nienawiści”; tego, co objawia się, jak zdaje się sądzić autorka *Skazy*, jedynie w tej specyficznej **mowie „ciężaru” melancholika**, powoli „sylabizującego” swe doświadczenie poprzez „frazę” okaleczonego ciała i duszy.

³⁴ Co brzmi tutaj dość ironicznie, biorąc pod uwagę wiele interpretacji (zwłaszcza wczesnych) utworów M. Tulli, których autorzy zwracają uwagę na niemożność znalezienia związku przestrzeni literackiej tych utworów ze światem rzeczywistym.

Aneks

Dokumentacja bibliograficzna**Bibliografia podmiotowa****I Analizowane utwory Magdaleny Tulli:**

1. Tulli Magdalena: *Loteria*. W: „Zeszyty Literackie” 2013, z. 4, s. 5–15.
2. Tulli Magdalena: *Skaza*. Warszawa 2007.
3. Tulli Magdalena: *Sny i kamienie*. Warszawa 1999.
4. Tulli Magdalena: *Tryby*. Warszawa 2003.
5. Tulli Magdalena: *W czerwieni*. Warszawa 1999.
6. Tulli Magdalena: *Włoskie szpilki*. Warszawa 2011.

II Konteksty literackie:

1. Bolecka Anna: *Cadyk i dziewczyna*. Warszawa 2012.
2. Borowski Tadeusz: *T. Borowski: Proszę państwa do gazu*. W: Idem: *Utwory wybrane*. Oprac. A. Werner. Wrocław 1997, s. 200.
3. Buczkowski Leopold: *Czarny potok*. Warszawa 1956.
4. Fink Ida: *Odpywający ogród*. Warszawa 2002.
5. Iwasiów Inga: *Bambino*. Warszawa 2008.
6. Janko: *Dziewczyna z zapalkami*. Warszawa 2009.
7. Lessing Doris: *Pod skórą. Tom I. Autobiografia do roku 1949*. Przeł. A. Gren. Warszawa 2010.

Bibliografia przedmiotowa**I Prace na temat twórczości M. Tulli:**

1. Armatowska Joanna: *Konstrukcja i destrukcja w prozie Magdaleny Tulli na przykładzie *Snów i kamieni**. „Polonistyka” 2010, nr 9, s. 53–56.

2. Arlt Judith: *Świat w świecie – przestrzeń lustrzana w „Trybach” Magdaleny Tulli*. „Fraza” 2005, nr 1–2 (47–48), s. 97–106.
3. Arkadiusz Bałajewski: *Schulzowskie Ściegi?* W: Ibidem: *Mapy dwudziestolecia 1989–2009. Linie ciągłości*. Lublin 2012, s. 132–134.
4. Borkowska Grażyna: *Wyskrobać starą zaprawę z pomnika polskiej literatury*. „Teksty Drugie” 1996, nr 5, s. 55–67.
5. Cuber Marta: *Metonimia jako struktura wyobraźni. O prozie Magdaleny Tulli*. W: Eadem: *Metonimie Zagłady. O polskiej prozie lat 1987–2012*. Katowice 2013, s. 227–247.
6. Cuber Marta: *Opowieści z krypty (Magdalena Tulli „Włoskie szpilki”)*. W: Eadem: *Metonimie Zagłady. O polskiej prozie lat 1987–2012*. Katowice 2013, s. 68–72.
7. Gontarz Beata: *Powieść jako model poznania (przykład „Karoliny” Krzysztofa Vargi i „Trybów” Magdaleny Tulli)*. W: *Worlds in the Making: Constructivism and Postmodern Knowledge*. Ed. E. Lorek-Jezińska, T. Siek-Piskozub, K. Więckowska. Toruń 2006.
8. Green Daniel: *Kraina wiecznych Ściegów*. „Forum” 2012, nr 1, s. 56–57.
9. Izdebska Agnieszka: *Proza Magdaleny Tulli – w kręgu wieloznacznej referencji*. W: *Inna literatura? Dwudziestolecie 1989–2009*. T. 2. Red. J. Pasterski. Rzeszów 2010.
10. Janion Maria: *W śmierci*. W: Eadem: *Żyjąc tracimy życie*. Warszawa 2003, s. 367–386.
11. Koszowy Marta: *Dekonstrukcja dialektyki. „Sny i kamienie” Magdaleny Tulli (wobec realizmu socjalistycznego)*. „Teksty Drugie” 2013, nr 3, s. 175–189.
12. Koszowy Marta: *Obecne nierzeczywiste. Apofatyczna reprezentacja jako agon na przykładzie prozy Magdaleny Tulli*. „Pamiętnik Literacki” 2013, z. 1, s. 112–133.
13. Krowiranda Krzysztofa: *„Słowami da się wprawić w ruch wszystko”. O podmiocie i innych elementach świata przedstawionego w „Trybach” Magdaleny Tulli*. W: *Podmiot i tekst w literaturze XX wieku. Warsztaty interpretacyjne*. Red. H. Gosk, A. Zieniewicz przy współpracy K. Krowirandy i Ż. Nalewajk. Warszawa 2006, s. 278–287.
14. Lenkowska Krystyna: *Tryby, ściegi i skazy Magdaleny Tulli*. „Fraza” 2010, nr 1, s. 324–327.

15. Morawiec Arkadiusz: „*Sny i kamienie*” Magdaleny Tulli – płaszczyzny odczytań. W: Idem: *Literatura polska 1990–2000*. Pod red. T. Cieślaka i K. Pietrych. T. 2. Kraków 2002. T. 2. s. 309–326.
16. Podsiadło Jacek: *Buduj, burz, szukaj* (Świat prozy Magdaleny Tulli). „Gazeta Wyborcza” 1999, nr 78, s. 17.
17. Beata Przymuszała: *Pusta pustka? O zanieczyszczonej polskiej pamięci w „Skazie” Magdaleny Tulli*, „Akcent” 2008, nr 4 (114), s. 61–68.
18. Sławkowa Ewa: „*Sny i kamienie*” – *Traktat o języku: Magdaleny Tulli ćwiczenia z semantyki*. W: Eadem: *Tekst literacki w kręgu językoznawstwa*. T. I. Katowice 2012, s. 15–38.
19. Sobieska Anna: „*Sny i kamienie*” Magdaleny Tulli – *medytacja nad dialektyką zmiany i trwania*. W: *Czytane na nowo. Polska proza XX wieku a współczesne orientacje w badaniach literackich*. Red. M. Dąbrowski, H. Gosk. Wstęp M. Dąbrowski. Izabelin 2004, s. 109–115.
20. Śliwiński Piotr, Czapliński Przemysław: *Magia sophia*. W: Idem: *Kontrapunkt: rozmowy o książkach*. Poznań 1999, s. 129–132.
21. Węgrzyniak Anna: *Przestrzeń w prozie Magdaleny Tulli*. W: *Od poetyki przestrzeni do geopoetyki*. Pod red. E. Konończuk, E. Sidoruk. Białystok 2012, s. 201–216.
22. Węgrzyniak Anna: *W trybach Magdaleny Tulli*. „Fa-art” 2006, nr 1-2 (63-64), s. 8–15.
23. Wiegandt Ewa: *Postmodernistyczne alegorie Magdaleny Tulli*. W: Eadem: *Niepokoje literatury. Studia o prozie polskiej XX wieku*. Poznań 2010, s. 231–242.
24. Wierzbicki Piotr: *Mikrokosmos z zadrą*. „Gazeta Wyborcza” 2005, nr 24, s. 20.
25. Zaleski Marek: *Niczym mydło w grze scrabble*. „Teksty Drugie” 2013, nr 6, s. 33–47.
26. Zieniewicz Andrzej: *Wytwarzanie wydarzeń w prozie fikcjonalnej i perspektywa autorska (na przykładzie skazy M. Tulli)*. W: Idem: *Pakty i fikcje. Autobiografizm po końcu wielkich narracji*. Warszawa 2011, s. 226–235.
27. Zimna Justyna: *Fikcje egzystencji*. „Czas Kultury” 2009, nr 2, s. 87–92.

Wywiady z M. Tulli:

1. *Coś łakomego na temat świata*. Rozm. przepr. Barbara N. Łopieńska. „Res Publica Nowa” 1996, nr 2, s. 48–50.
2. *Czytelnia. Rozlazłość mi wyszła uszami. Rozmowa z Magdaleną Tulli*. www.dwutygodnik.com, nr 115/2013, dostęp: 10.09.2013.
3. Dąbrowska Justyna: *Staram się. Rozmowa z Magdaleną Tulli*. „Zeszyty Literackie” 2014, nr 3, s. 133–150.
4. *Ludzik mi padł, więc gram następnym*. Rozm. Katarzyna Kubisiowska. „Gazeta Wyborcza” 2011, nr 251, dod. „Duży Format”, nr 41, s. 17–19.
5. Łęcka Gabriela: *Metafora musi pracować*. W: Eadem: *Salon literacki: z polskimi pisarzami rozmawia Gabriela Łęcka*. Warszawa 2000.
6. *Milimetr nad tekstem*. Rozm. przepr. Krzysztof Masłoń. „Rzeczpospolita” 2001, nr 138, s. A11.
7. *Najgorsze rzeczy robią porządni ludzie*. Rozm. I. Rakowski-Kłos. http://lodz.gazeta.pl/lodz/1,35153,15409550,Magdalena_Tulli_Najgorsze_rzeczy_robia_porzadni_ludzie.html, dostęp: 22.03.2014.
8. *Nie jest cudownie*. „Gazeta Wyborcza” 1999, nr 165, s. 16–17.
9. *Nie chodzę na piwo*. Rozm. Cezary Polak. „Gazeta Wyborcza” 2004, nr 230, s. 14.
10. *Oddać wszystko*. Rozm. przepr. Michał Cichy. „Gazeta Wyborcza” 1999, nr 222, s. 14.
11. *Polaku, nie pomiataj sobą. Będiesz lepszy*. Rozm. Dorota Wodecka. „Gazeta Wyborcza” 2012, nr 246, s. 15–16.
12. *Przestraszyłam się, ale tym razem nie było czego*. Rozm. przepr. Agnieszka Wolny-Hamkało. „Tygodnik Powszechny” 2012, nr 27, dod. „Festiwal Conrada” 2012, s. 14–15.
13. *Pułapka komunikacyjna*. Rozm. przepr. Michał Larek. „Czas Kultury” 2009, nr 2, s. 14.
14. *Same dwóje. Dzieciństwo jest trudne*. Rozm. przepr. K. Kubisiowska. „Tygodnik Powszechny” 2013, nr 22, s. 29–31.
15. *Szkoła otwierania oczu*. Rozm. Agata Kula. „Tygodnik Powszechny” 2014, nr 40, s. 15–17.
16. Śliwiński Piotr, Czapliński Przemysław: *Calvino, Marquez i pewna pani*. W: Idem: *Kontrapunkt: rozmowy o książkach*. Poznań 1999, s. 133–138.
17. *Właściwie to żart*. Rozm. Anna Jabłońska. „Twój Styl” 1996, nr 8, s. 90–91.

18. *Wszyscy jesteśmy ofiarami*. Rozm. przepr. Lidia Burska, „Gazeta Wyborcza” 2007, nr 218, s. 16.
19. *Za plecami narratora*. Rozm. przepr. Marek Zaleski. „Res Publica Nowa” 1999, nr 8, s. 79–81.
20. *Zbuntowana*. Rozm. Dorota Wodecka. „Gazeta Wyborcza” 2014, nr 225, s. 12–14.

Recenzje poszczególnych utworów M. Tulli

Sny i kamienie

1. Bugajski Leszek: *Myślenie o Warszawie*. „Wiadomości Kulturalne” 1995, nr 24, s. 20.
2. Bukowski Piotr: *Klucz do przestrzeni*. „Dekada Literacka” 1995, nr 4, s. 12.
3. Burska Lidia: *Narodziny miasta*. „Gazeta Wyborcza” 1995, nr 3 z dn. 15.03.1995., dod. „Książki”, s. 5.
4. Dunin Kinga: *Czy kontemplując Warszawę można osiągnąć satori?* „Ex Libris” 1995, nr 68, s. 3–4.
5. Gondowicz Jan: *Pamiętnik z powstania Warszawy*. „Nowe Książki” 1995, nr 5, s. 31.
6. Górnicka-Boratyńska Aneta: *Miasto nieprywatne*. „Polityka” 1995, nr 1973, s. VII.
7. Gruszczyński Piotr: *Metropolis*. „Res Publica Nowa” 1995, nr 10, s. 63–66.
8. Kłobukowski Michał: *Miasto z oniryty*. „Ex Libris” 1995, nr 74, s. 13.
9. Komendant Tadeusz: *Dziurawe niebo*. „Gazeta Wyborcza” 1995, nr 2 z dn. 08.02.1995, dod. „Książki”, s. 12.
10. Nowacki Dariusz: *Jest takie miasto*. „Twórczość” 1995, nr 6, s. 110–112.
11. Morawiec Arkadiusz: *Miasto jest snem*. „Fraza” 1996, nr 11/12, s. 194–197.
12. Orski Mieczysław: *Sny i kamienie*. „Arkusze” 1995, nr 12, s. 13.
13. Rusinek Michał: *Porzucić pragnienie doskonałości*. „Dekada Literacka” 1995, nr 4 (106), s.
14. Smolka Iwona: *Miasto zagubionego teraz*. „Życie Warszawy” 1995, nr 72, s. 12.
15. Tatarkiewicz Anna: *Miedzy drzewem a kamieniem*. „Sycyna” 1995, nr 14, s. 7.
16. Tomczyk Łukasz: *Objawienie*. „Opcje” 1996, nr 2, s. 113–114.
17. Ubertowska Anna: *Sen i nożyce ogrodnika*. „Tytuł” 1996, nr 1/2, s. 188–191.

18. Varga Krzysztof: *Kamienne sny*. „Nowy Nurt” 1995, nr 9, s. 7.
19. Wiedemann Adam: *Uwaga: poemat!* „NaGłos” 1995, nr 21, s. 202–204.
20. Woroszyński Wiktor: *Taka jednak przygoda*. „Więź” 1995, nr 5, s. 210–213.
21. Zaleski Marek: *Kometa Magdaleny Tulli*. „Tygodnik Powszechny” 1995, nr 10, s. 13.

W Czerwieni

1. Błoński Jan: *Słowa i upiory*. „Tygodnik Powszechny” 1999, nr 5, s. 12.
2. Czachowska Agnieszka: *W potrzasku*. „Res Publica Nowa” 1998, nr 12, s. 67–69.
3. Gołębiowski Łukasz: *W czerwieni*. „Magazyn Literacki” 1998, nr 4, s. 57.
4. Komendant Tadeusz: *Trzeci wymiar*. „Gazeta Wyborcza” 1998, nr 216, dod. s. 5.
5. Kosińska Agnieszka: *Nim się domknie melodia i dopełni los*. „Dekada Literacka” 1999, nr 7/8, s. 15–16.
6. Mizuro Marta: *Fraszka, igraszka, zabawka blaszana*. „Odra” 1999, nr 2, s. 106–107.
7. Nowacki Dariusz: *W rekwizytorii*. „Kresy” 1998, nr 36, s. 160–162.
8. Orska Joanna: *Grubymi nićmi szyte...* „Arkusz” 1999, nr 3, s. 7.
9. Orski Mieczysław: *W dekoracjach*. „Nowe Książki” 1998, nr 12, s. 38.
10. Różycka Dorota: *Muzyka sfer brzmi nieczysto*. „Pro Arte” 1999, nr 11, s. 10–11.
11. Sawicka Elżbieta: *Kapitał i śmierć*. „Rzeczpospolita” 1998, nr 267, s. 14.
12. Sobolewska Justyna: *Obosieczny stereotyp*. „Tygodnik Powszechny” 1998, nr 42, s. 13.
13. Szumlewicz Katarzyna: *Ściegi historii*. „Twórczość” 1999, nr 9, s. 103–106.
14. Uniłowski Krzysztof: *Fastrygi i ściegi*. „Fa-art” 1998, nr 4, s. 52–54.
15. Zaleski Marek: *Szamanka*. „Gazeta Wyborcza” 1998, nr 229, s. 14.
16. Zapędowska Magdalena: *Słowa, słowa, słowa...* „Czas Kultury” 1999, nr 1, s. 125–127.

Tryby

1. Arlt Judith: *Hotel, powiedzmy, Universum*. „Rzeczpospolita” 2003, nr 81, s. D4.
2. Burska Lidia: *Tryby smutku*. „Res Publica Nowa” 2003, nr 6, s. 83.

3. Gondowicz Jan: *Lust zu fabulieren*. „Nowe Książki” 2003, nr 6, s. 59.
4. Orski Mieczysław: *W „jałowych piaskach” historyjek*. „Odra” 2003, nr 12, s. 101–102.
5. Ostaszewski Robert: *Koniec w środku*. „Dekada Literacka” 2003, nr 5/6, s. 81–83.
6. Poprawa Izabela: *Świat którego nie ma komu zbawić?* „Tygodnik Powszechny” 2003, nr 24, s. 13.
7. Witkowski Michał: *Narrator wyszedł z domu o wpół do dziesiątej*. „Akcent” 2003, nr 3, s. 160–162.
8. Witkowski Michał: *Światy z rękawa*. „Gazeta Wyborcza” 2003, nr 4 z dn. 17.04.2003, dod. „Książki” nr 91, s. 25.
9. Zaleski Marek: *W trybach języka*. „Polityka” 2003, nr 15 (2396), s. 68.

Skaza

1. Badula Łukasz: *Pętla światozmyślenia*. „Fa-art” 2006, nr 1/2, s. 38–39.
2. Borkowska Grażyna: *Idiomy Zagłady*. „Res Publica Nowa” 2006, nr 2, s. 114–115.
3. Cuber Marta: *Niepełne zbawienie*. „Nowe Książki” 2006, nr 4, s. 30–31.
4. Chmielewska-Szlajfer Helena: *Skaza boli*. „Polityka” 2006, nr 5 (2540), s. 54.
5. Darska Bernadetta: *Co zrobisz, gdy cię uszyję*. „Dekada Literacka” 2006, nr 1/2, s. 84–87.
6. Jarzyna Anita: *Na peryferiach – „historyjki”*. „Topos” 2006, nr 2, s. 193–194.
7. Larek Michał: *Skrócona tragedia*. „Czas Kultury” 2006, nr 5/6, s. 190–192.
8. Madaliński Artur: *Jak zwykle, ale pięknie*. „Tygodnik Powszechny” 2006, nr 5, dod. s. 7.
9. Orski Mieczysław: *Historia, która staje się groteską*. „Kwartalnik Artystyczny” 2007, nr 1 (53), s. 179–185.
10. Pietrzak Marcin: *Skaza tekstowa*. „Studium” 2006, nr 3/4, s. 210–213.
11. Poprawa Iza: *Taki świat, jakie opowieści*. „Odra” 2006, nr 5, s. 132–133.
12. Radziwon Marek: *Zmyślenie jako prawda nieunikniona*. „Gazeta Wyborcza” 2007, nr 131, s. 12.
13. Suchańska Marta: *Eksperyment Magdaleny Tulli*. „Polonistyka” 2006, nr 6, s. 15–19.

14. Urbaniak Paweł: *Traktat o zwyczajności*. „Twórczość” 2006, nr 6, s. 115–116.
15. Wójs Renata: *Pułapka porządku, pułapka wolności*. „Kresy” 2006, nr 4, s. 197–199.
16. Zaleski Marek: *Złowróżbna łatwość stwarzania świata*. „Gazeta Wyborcza” 2006, nr 26 z dn. 31.01.2006, dod. „Kultura”, s. 13.

Włoskie szpilki

1. Darska Bernadetta: *Matka i córka, dziewczynka i kobieta*. „Twórczość” 2012, nr 1, s. 109–111.
2. Grzemska Aleksandra: *Stan ciągłej gotowości*. „Pogranicza” 2012, nr 2, s. 34–37.
3. Madaliński Artur: *Dokręcanie śruby*. „Tygodnik Powszechny” 2012, nr 10, dod. „Książki w Tygodniku”, s. 19.
4. Morawiec Arkadiusz: *Infekcja*. „Nowe Książki” 2012, nr 2, s. 59–60.
5. Nowacki Dariusz: *Czteropak z polską prozą*. „Gazeta Wyborcza” 2012, nr 192, s. 13.
6. Nowacki Dariusz: *Wyzwolenie, ukojenie*. „Tygodnik Powszechny” 2012, nr 43, dod. „Angelus”, s. 46.
7. Rosiński Cezary: *Formy obcości*. „Odra” 2012, nr 10, s. 113–114.
8. Sobolewska Justyna: *Polska trauma*, „Polityka” 2011, nr 44, s. 71–73.
9. Sobolewski Tadeusz: *Nie ma zmyślonych opowieści*. „Gazeta Wyborcza” 15–16.09.2012, s. 12.
10. Szkaradnik Katarzyna: *Płynąć dalej pod prąd*. „Art Papier”, nr 4 (220), z dn. 15.02.13.
11. Zaleska Zofia: *Życie na minusie*. „Zeszyty Literackie” 2012, nr 1, s. 292–295.

II Prace na temat melancholii

1. Adams Thomas: *Choroba duszy*. Przeł. L. Barakońska. „Literatura na Świecie” 1995, nr 3, s. 86–90.
2. Ankersmit Frank R.: *Język a doświadczenie historyczne*. W: Idem: *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*. Red. E. Domańska. Kraków 2004, s. 223–246.

3. Ankersmit Frank R.: *Pamiętając Holocaust. Żaloba i melancholia*. Przeł. A. Ajschtet, A. Kubis, J. Regulska. W: Idem: *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*. Red. E. Domańska. Kraków 2004, s. 210–225.
4. Bałus Wojciech: *Melancholia a nihilizm*. „Znak” 1994, nr 6, s. 67–75.
5. Bałus Wojciech: *Mundus melancholicus. Melancholiczny świat w zwierciadle sztuki*. Kraków 1996.
6. Barakońska Liliana: *Lek. Dzieło. Melancholia*. „Literatura na Świecie” 1995, nr 3, s. 74–85.
7. Barański Jarosław: *Melancholia: między dewiacją psychiczną a nastrojem intelektualnym*. „Medycyna Nowożytna” 2000, nr 7, s. 63–76.
8. Benjamin Walter: *Dramat tragiczny i tragedia*. Przeł. M. Sugiera. „Literatura na Świecie” 1995, nr 3, s. 93–114.
9. Bielik-Robson Agata: *Melancholia i ekstaza: dwie formuły subiektywności*. W: Eadem: *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*. Kraków 2000, s. 61–86.
10. Bieńczyk Marek: *Czarny człowiek. Krasiński wobec śmierci*. Gdańsk 2001.
11. Bieńczyk Marek: *Estetyka melancholii*. W: *Trzyście arcydzieł romantycznych*. Red. E. Kiślak, M. Gumkowski. Warszawa 1996, s. 9–17.
12. Bieńczyk Marek: *Melancholia: o tych, co nigdy nie odnajdą straty*. Warszawa 1998.
13. Birnbaum Daniel, Anders Olsson: *Czarna żółć. Melancholia klasyczna*. Przeł. J. Balbierz. „Literatura na Świecie” 1995, nr 3, s. 145–160.
14. Burton Robert: *Anatomia melancholii*. Przeł. T. Sławek. „Literatura na Świecie” 1995, nr 3, s. 47–57.
15. Chowaniec Urszula: *Femme mélancolique, czyli o pesymizmie najnowszej literatury kobiecej*. W: *Ćwiczenia z rozpacz. Pesymizm w prozie polskiej po 1985 roku*. Pod red. J. Jarzębskiego, J. Momro. Kraków 2011, s. 371–407.
16. Czaja Dariusz: *Anamneza i melancholia*. „Kronos” 2008, nr 2, s. 295–313.
17. *Depresja. Ujęcie psychoanalityczne*. Red. K. Walewska, J. Pawlik. Warszawa 1992.
18. Dybel Paweł: *Freud i płeć melancholii: dyskusja z ujęciami melancholii przez Butler i Kristevą*. „Kronos” 2010, nr 1, s. 113–128.

19. Dybel Paweł: *Melancholia – gra pozorów i masek*. „Świat Psychoanalizy” 1999, nr 2, s. 96–115.
20. Dybel Paweł: *Przemijalność piękna i melancholia Freuda*. „Teksty Drugie” 1999, nr 3, s. 17–31.
21. Dybel Paweł: *Różne oblicza melancholii: refleksje wokół książki Wolfa Lepeniesa „Melancholie Und Gesellschaft”*. „Kultura i Społeczeństwo” 1999, nr 2, s. 129–143.
22. Felberg Karolina: *„Melancholia i ekstaza”. Projekt totalny w twórczości Andrzeja Sosnowskiego*. Warszawa 2009.
23. Földényi László: *Melancholia*. Tłum. R. Reszke. Warszawa 2011.
24. Freud Zygmun: *Żaloba i melancholia*. Przeł. B. Kocowska. W: K. Pospiszyl: *Zygmunt Freud. Człowiek i dzieło*. Wrocław 1981.
25. Grass Günter: *O bezruchu w postępie. Wariacje na temat miedziorytu Albrechta Dürera „Melancholia I”*. W: Idem: *Z dziennika ślimaka*. Przeł. S. Błaut. Gdańsk 1991, s. 215–233.
26. Janion Maria, Żmigrodzka Maria: *René: od utraty do zatury*. „Res Publica Nowa” 1994, nr 6, s. 14–19.
27. Jukić Tatjana: *Detection and melancholia: Zagorka, Freud, Deleuze*. „Relations” 2009, nr 3-4, s. 55–56.
28. Julia Kristeva: *Interviews*. Ed. R. Guberman. New York 1996.
29. Kajewski Piotr: *Oczywistości i nieoczywistości melancholii*. „Odra” 2006, nr 5, s. 122–123.
30. Kępiński Antoni: *Melancholia*. Kraków 2001.
31. Kisiel Joanna: *Retoryka i melancholia. O poezji Jana Lechonia*. Katowice 2001.
32. Klibansky Raymond, Panofsky Erwin, Saxl Fritz: *Saturn i melancholia. Studia z historii, filozofii, przyrody, medycyny, religii oraz sztuki*. Przeł. A. Kryczyńska. Kraków 2009.
33. Kristeva Julia: *Czarne słońce. Depresja i melancholia*. Przeł. M. P. Markowski. Kraków 2007.
34. Kristeva Julia: *Na dnie duszy*. Rozm. przepr. Dominique A. Grisoni. Przeł. M. Pieńkowska. „Res Publica Nowa” 1994, nr 6, s. 5–13.
35. Kuczyńska Alicja: *Piękny stan melancholii. Filozofie niedosytu i sztuka*. Warszawa 1999.

36. Kuhn Reinhard Clifford: *The Demon of Noontide: Ennui in western literature*. Princeton 1976.
37. Madejski Jerzy: *Melancholia według Stasiuka*. W: Idem: *Zamieszanie. Szkice*. Kraków 2003, s. 45–50.
38. Markowski Michał Paweł: *Ciało i instytucja*. Rozm. przepr. Kuba Mikurda. „FA-art” 2004, nr 3/4, s. 124–129.
39. Markowski Michał Paweł: *Przyjaźń, histeria, melancholia*. W: Idem: *Życie na miarę literatury. Eseje*. Kraków 2009, s. 61–86.
40. Michalski Rafał: *Pomiędzy melancholią a „mimesis” – kilka uwag o Ursprung des deutsche trauerspiels Waltera Benjamina*. „Sztuka i filozofia” 2005, nr 26, s. 71–89.
41. Nalepa Marek: *Melancholia galicyjska w „Zimie” Andrzeja Stasiuka*. „Prace Humanistyczne. Seria 1” 2006, nr 32, s. 243–252.
42. Obermüller Klara: *Melancholia: panorama historyczna (od starożytności po renesans)*. Tłum. J. K. Goliński. „Ogród” 1994, nr 4, s. 297–316.
43. Rewers Ewa: *Nadzieja, siostra melancholii*. W: *Odlamki rozbitych luster. Rozprawy z filozofii kultury, sztuki i estetyki ofiarowane Pani Profesor Alicji Kuczyńskiej*. Red. I. Lorenc przy współpracy M. Borowskiej, M. Szyszkowskiej. Warszawa 2005.
44. Rusinek Wojciech: *O podmiotowości melancholijnej w prozie Andrzeja Stasiuka*. W: *Z dziejów podmiotu i podmiotowości w literaturach słowiańskich XX wieku*. Red. B. Czapik-Lityńska i M. Buczek. Katowice 2005, s. 125–136.
45. Rydz Agnieszka: *Miłosz i Świetlicki. Nostalgia versus melancholia. O pamięci autobiograficznej*. W: *Nowe dwudziestolecie (1989–2009). Rozpoznania. Hierarchie. Perspektywy*. Red. H. Gosk. Warszawa 2010, s. 433–457.
46. Sławek Tadeusz: *Saturniczny pątnik: Robert Burton i jego Anatomia melancholii*. „Literatura na Świecie” 1995, nr 3, s. 58–73.
47. Smagowski Dariusz: *Melancholia w literaturze i antropologii filozoficznej wieków średnich*. „Ruch Literacki” 1996, z. 1, s. 19–31.
48. Sontag Susan: *Jeszcze jedna elegia*. Przeł. E. Kochan. „Res Publica” 1989, nr 6, 20–25.
49. Sontag Susan: *Melancholijne przedmioty*. W: Eadem: *O fotografii*. Kraków 2009, s. 56–78.

50. Sontag Susan: *Pod znakiem Saturna*. Przeł. W. Kalaga. „Res Publica Nowa” 1994, nr 6, s. 24–31.
51. Sontag Susan: *Under the Sign of Saturn*. New York 2009.
52. Starobinski Jean: *Melancholia w ogrodzie greckich korzeni*. Tłum. M. Pieńkowska. „Odra” 2008, nr 4, s. 55–60.
53. Steiner George: *Dziesięć (możliwych) przyczyn smutku myśli*. Przeł. O. i W. Kubińscy. Gdańsk 2007.
54. *Sumienie. Wina. Melancholia*. Red. P. Dybel. Warszawa 1997.
55. Śniedziwski Piotr: *Melancholijne spojrzenie*. Kraków 2011.
56. Śniedziwski Piotr: *Pozytywistyczne spleeny – „Melancholicy” Elizy Orzeszkowej*. „Pamiętnik literacki” 2009, z.4, s. 53–71.
57. Świdorski Bronisław: *Melancholia jest trójkątem*. „Res Publica Nowa” 1994, nr 6, s. 20–22.
58. Świeściak Alina: *Dwa obrazy melancholii w poezji współczesnej (Maciej Woźniak i Jacek Dehnel)*. W: *Nowa poezja polska. Twórcy – tematy – motywy*. Pod red. T. Cieślaka i K. Pietrych. Kraków 2009, s. 133–141.
59. Świeściak Alina: *Melancholia w poezji polskiej po 1989 roku*. Kraków 2010.
60. Świeściak Alina: *Poezja najnowsza a melancholia*. W: *20 lat literatury polskiej 1989–2009. Idee, ideologie, metodologie*. Red. A. Galant i I. Iwasiów. Szczecin 2008, s. 305–318.
61. Tischner Józef: *Chochół sarmackiej melancholii*. W: *Idem: Świat ludzkiej nadziei*. Kraków 1992.
62. *W kręgu melancholii*. Pod red. A. Małczyńskiej i B. Małczyńskiego. Wrocław 2010.
63. Zaleski Marek: *Nostalgia, siostra melancholii*. „Res Publica Nowa” 1994, nr 6, s. 12–14.
64. Zeidler-Janiszewska Anna: *Między melancholią a żałobą. Estetyka wobec przemian w kulturze współczesnej*. Warszawa 1996.
65. Zeidler-Janiszewska Anna, *Od „dionizyjskiej” ekstazy do „świeckiego objawienia”: o jednej z granicznych form doświadczenia estetycznego*. „Estetyka i Krytyka” 2006, nr 1, s. 267–278.
66. Žižek Slavoj: *Melancholia i akt etyczny*. Przeł. M. Szuster. „Res Publica” 2001, nr 10, s. 94–109.

Bibliografia pomocnicza

1. *Apokalipsa Św. Jana*. Wstęp, przekład i komentarz o. Augustyn Jankowski. Poznań 1959.
2. Barthes Roland: *Przyjemność tekstu*. Przeł. A. Lewańska, Warszawa 1997.
3. Barthes Roland: *System mody*. Przekł. M. Falski. Kraków 2005.
4. Białostocki Jan: *Dürer*. Warszawa 1970.
5. Białostocki Jan: *Dürer*. Warszawa 1956.
6. Białostocki Jan: „*O Leonardo, czemu się tak trudzisz?*”. W: Ibidem: *Pięć wieków myśli o sztuce. Studia i rozprawy z dziejów teorii i historii sztuki*. Warszawa 1959.
7. Brandstaetter Roman:
8. Brodzka-Wald Alina: *Ten niechciany, niezbędny włóczęga. Narrator, dziś*. „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2009, nr 4, s. 429–439.
9. Buczyńska-Garewicz Hanna: *Metafizyczne rozważania o czasie*. Kraków 2003.
10. Buczyńska-Garewicz Hanna: *Miejsca, strony, okolice: przyczynek do fenomenologii przestrzeni*. Kraków 2006.
11. Burgin Victor: *Barthe's discretion*. W: *Writing the Image After Roland Barthes*. Red. J.-M. Rabaté. Pennsylvania 1997, s. 19–31.
12. Calvino Italo: *Lekkość*. W: Idem: *Wykłady amerykańskie*. Przekł. A. Wasilewska. Warszawa 1996, s. 9–32.
13. Chwin Stefan: *Co samobójca „robi” ze swoim ciałem. Marzona śmierć i konstruowanie „ciała symbolicznego”*. W: Idem: *Samobójstwo jako doświadczenie wyobraźni*. Gdańsk 2010, s. 189–201.
14. Chwin Stefan: *Śmierć z własnej ręki i centralne metafory egzystencji*. W: Idem: *Samobójstwo jako doświadczenie wyobraźni*. Gdańsk 2010, s. 215–244.
15. Czaja Dariusz: *Lekcje ciemności*. Wołowiec 2009.
16. Czaja Dariusz: *Sygnatura i fragment: narracje antropologiczne*. Kraków 2004.
17. Czapliński Przemysław: *Nieepicki model prozy w literaturze najnowszej*. „Teksty Drugie” 1996, nr 5, s.
18. Czapliński Przemysław: *Przerabianie nostalgii albo proza lat dziewięćdziesiątych w poszukiwaniu utraconej teraźniejszości*. „Kresy” 1999, nr 37, s. 66–81.

19. Czapliński Przemysław: *Rzecz w literaturze albo proza lat dziewięćdziesiątych wobec mimesis*. „Kresy” 1999, nr 4, s. 104–124.
20. Czapliński Przemysław: *Wzniosłe tęsknoty: nostalgia w prozie lat dziewięćdziesiątych*. Kraków 2001.
21. Czapliński Przemysław: *Zagłada i profanacja*. „Teksty Drugie” 2009, nr 4, s. 199–213.
22. M. Czermińska: *Hipoteza autorstwa (o podmiocie dzieł wszystkich jednego autora)*. W: *Ja, autor. Sytuacja podmiotu w polskiej literaturze współczesnej*. Red. D. Śnieżko. Warszawa 1996, s. 79–88.
23. M. Czermińska: *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*. „Teksty Drugie” 2011, nr 5, s. 183–200.
24. *Człowiek i rzecz. O problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce*. Red. S. Wysłouch i B. Kaniewska. Poznań 1999.
25. Eliade Mircea: *Przyczynki do filozofii Renesansu. Wędrowki włoskie*. Przeł. I. Kania. Warszawa 2000.
26. Flanaagan Sabina: *Hildegarda z Bingen. Żywot wizjonerki*. Przeł. R. Sudół. Warszawa 2002.
27. Franaszek Andrzej: *Przepustka z piekła: 44 szkice o literaturze i przygodach duszy*. Kraków 2010.
28. Freedgood Elaine: *Czytając rzeczy*. Przeł. J. Sadowska. „Pamiętnik Literacki” 2009, z. 4, s. 113–135.
29. Freud Zygmun: *Poza zasadą przyjemności*. Przeł. J. Prokopiuk. Warszawa 2005.
30. Le Goff Jacques: *Kultura średniowiecznej Europy*. Przeł. H. Szumańska-Grossowa. Warszawa 1995.
31. Jarzębski Jerzy: *Pamięć rzeczy: paradoksy enumeracji*. W: *Codzienne, przedmiotowe, cielesne. Języki nowej wrażliwości w literaturze polskiej XX wieku*. Red. H. Gosk. Izabelin 2002, s. 87–100.
32. Huizinga Johan: *Jesień średniowiecza*. Przeł. T. Brzostowski. Warszawa 1961.
33. Kristeva Julia: *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*. Przekł. M. Falski, Kraków 2007.
34. Kuczyńska Alicja: *Sztuka jako filozofia w kulturze renesansu włoskiego*. Warszawa 1988.
35. *Kulturowa teoria literatury*. Red. M. P. Markowski, R. Nycz. Kraków 2006.

36. *Literatura polska w latach 1990–2000*. Pod red. T. Cieślaka i K. Pietrych. Kraków 2002.
37. Łebkowska Anna: *Jak ucieleśnić ciało: o jednym z dylematów somatopoetyki*. „Teksty Drugie” 2011, nr 4.
38. Najdek Kamila: *O przedmiotach w języku: szkic o filozofii języka Waltera Benjamina*. „Sztuka i Filozofia” 2006, nr 29, s. 152–182.
39. Nawarecki Aleksander: *Mały Mickiewicz. Studia mikrologiczne*. Katowice 2003.
40. Nawarecki Aleksander: *Pokrzywa*. Sosnowiec 1996.
41. Nowacki Dariusz: *Nowa baśń, stara baśń*. „Res Publica Nowa” 2000, nr 6 (141), s. 85–87.
42. Nycz Ryszard: *Antropologia literatury – kulturowa teoria literatury – poetyka doświadczenia*. „Teksty Drugie” 2007, nr 6, s. 34–49.
43. Nycz Ryszard: *Literatura nowoczesna wobec doświadczenia*. „Teksty Drugie” 2006, nr 6, s. 55–69.
44. Lejeune Philippe: *Pakt autobiograficzny*. W: Idem: *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*. Red. R. Lubas-Bartoszyńska. Przeł. W. Grajewski, S. Jaworski i inni. Kraków
45. Pinkola Estés Maria: *Biegnąca z wilkami. Archetyp dzikiej kobiety w mitach i legendach*. Przeł. A. Cioch. Poznań 2001.
46. Ricouer Paul: *Zapomnienie i trwałość śladów*. Przeł. J. Margański. „Teksty Drugie” 2006, nr 5, s. 119–135.
47. Segal Hanna: *Marzenie senne, wyobrażenia i sztuka*. Przeł. P. Dybel. Kraków 2010.
48. Shallcross Bożena: *Rzeczy i Zagłada*. Kraków 2010.
49. Schor Naomi: „*Eugenia Grandet*”. *Lustra i melancholia*. Przeł. A. Zawiszewska. „Pamiętnik literacki” 2009, z. 4., s. 99–112.
50. Tańczuk Renata: *Kolekcjoner wśród pasażerów. Waltera Benjamina uwagi o kolekcjonerstwie*. „Przegląd Kulturoznawczy” 2007, nr 2, s. 122–144.
51. *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500–1600*. Oprac. J. Białostocki. Warszawa 1985.
52. Zaleski Marek: *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*. Warszawa 1996, s. 37–68.
53. Zalewski Cezary: *Pragnienie, poznanie, przemijanie. Fotograficzne reprezentacje w literaturze polskiej*. Kraków 2010.

54. Zawada Andrzej: *Oset, pokrzywa. Szkice o literaturze*. Wrocław 2011.

Nota bibliograficzna

Niektóre ze szkiców, składających się na niniejszą rozprawę, były już publikowane. Włączając je do pracy, wprowadziłam pewne zmiany i poprawki:

1. *Jedwabna czerwień. Kolor i materiał w powieści „W czerwieni” Magdaleny Tulli.* W: *Proza polska XX wieku. Przeglądy i interpretacje.* T. 3. Katowice 2014, s. 55–75
2. *Milczenie matki jako klucz do twórczości Magdaleny Tulli.* W: *Milczenie. Antropologia – hermeneutyka.* Pod red. A. Żywiołek. Częstochowa 2014. s. 307 – 318. W druku.
3. „*Setka szarych palt*”. *(Nie)świadomość Zagłady w powieści „Skaza” Magdaleny Tulli.* „Teksty Drugie” 2013, nr 5, s. 25–41.
4. *Zmierzch mitu Matki (Polki) w XXI-wiecznej prozie polskiej (i jego związek z Zagładą).* Świat i Słowo 2014, nr 1 (22). W druku.